1985

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.................

رقم التسجيل: DL/02/15

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوره في العلوم

شعبة: الأدب العربي — تخصص: الأدب العربي

البنية الإيقاعية في فن الموشحات

"ابن زهر وابن سهل وابن الخطيب أنموذجا"

من إعداد: سعيدة جربوع

تاريخ المناقشة: 2019/07/03

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة	الصفة
01	مصطفى البشير قط	أستاذ	جامعة المسيلة	رئيسا
02	محمد بن صالح	أستاذ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
03	الربيع بوجلال	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا
04	عمار لعويجي	أستاذ محاضر (أ)	المركز الجامعي بريكة	ممتحنا
05	سليم سعدلي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا
06	بوعلام رزيق	أستاذ محاضر (أ)	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا

السنة الجامعية: 2019/2018

﴿قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي (25) وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي (26) وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي (27) يَفْقَهُوا قَوْلِي﴾ (طه: 25-28)

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله ربّ العالمين والصلاة والسلام على نبيِّه الأمين وعلى آله وصحبه الطيِّبين الطاهرين وعلى أتباعه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين وبعد:

حَظِيَ (عنصر الإيقاع) بعناية خاصة منذ القديم، واعتُبِر من أهم الأركان التي يقوم عليها الشعر، وقد زاد الاهتمام به في العصر الحديث فأصبح من القضايا البارزة التي تمّ تناولها بالدرس والبحث؛ وذلك إحساسا بمدى الأهمية التي ينهض بها؛ إذ لا يُمكن لأيّ نصٍّ شعريٍّ – على تعدّد أشكاله التي مرّ بها في مراحل تطوّره المختلفة– أن يستغني عن فنيّته ووظائفه، وليس ثمّة من شكّ في أنّ الشعر ارتبط عبر تاريخه، وإلى درجة أو أخرى، بمفهوم الانتظام الإيقاعي، أو التناسب الكمي المقطعي، وليس من الحكمة في شيء أيضا نكران هذا الارتباط بين الشعر والإيقاع، بل إنّ الكثير من الثقافات لا تزال تعتبر الوزن شرطا أساسًا للشعر، وهذا الميل الإنساني التاريخي إلى ربط الشعر بالوزن واقع لا مفرّ من الإقرار به.

ولكن في المقابل نجد ثمّة اتجاها آخر يميل إلى تحرير الشعر من ارتباطه بالوزن، وإحلال أنماط أخرى من الانتظام محلَّ الوزن، أو الاقتراب من إيقاع النثر والحديث اليومي إلى درجة كبيرة. وفي كلتا الحالتين سيكون من الخطأ الاكتفاء برؤية الظاهرة سطحيا، أي اعتبار الوزن حقيقة مكوّنة للشعر، لأنّ البحث في الظاهرة بِعُمْقٍ يُظهر أنّ العنصر المشترك الذي يتوفر في الكتابة الشعرية، رغم اختلاف مفاهيم الوزن وعوامل تشكله من لغة إلى أخرى أو من ثقافة إلى أخرى، هو مفهوم الانتظام، الذي يعني ضمنيا نشوء تمايز بين العناصر المكوّنة للكتابة ثمّ استغلاله لتوزيع تلك العناصر في بنية يتشابك فيها التمايز باللاّتمايز، بروز الظاهرة واختفائها، بصورة تؤدي إلى خلق نسق معيّن يوفّر هذا الشرط الذي يُسمى الانتظام.

من هذا المنطلق تأتي هذه الدراسة كمحاولة لتعميق البحث في طبيعة الانتظام الإيقاعي الموجود في الكتابة الشعرية، متّخذة في ذلك مرحلة هامة من مراحل التطور التي مرّ بها الشعر العربي في مساره الطويل، وهي المرحلة التي ظهر فيها فنّ الموشحات الأندلسية، التي كانت استجابة لجملة من العوامل البيئية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مشكّلة بذلك محطَّة هامة في سبيل التجديد والتحرّر من قيود الشعر العمودي؛ على المستويين الوزني والتقفوي، وقد اخترنا في دراستنا هذه، موشحات كلّ من الوشاح أبي بكر الحفيد ابن زهر، والوشاح إبراهيم ابن سهل الإسرائيلي، والوشاح لسان الدين ابن الخطيب، كعيّنة للبحث، ويرجع سبب اختيارنا لهذه العيّنة لعدّة أسباب، أهمّها: التباعد الزمني بين تلك المدوّنات الثلاث؛ فموشحات ابن زهر تندرج ضمن موشحات المرحلة الثالثة من مراحل نشأة هذا الفنّ وتطوّره، وهي تستغرق القرن السادس الهجري كلّه، وفيها نضج الموشح واستقامت له قواعده الفنية، أمّا موشحات ابن سهل الإسرائيلي فتندرج ضمن موشحات المرحلة التالية التي استغرقت القرن السابع الهجري، في حين تندرج موشحات لسان الدين ابن الخطيب ضمن آخر حلقات فنّ التوشيح في الأندلس، وهي القرني الثامن والتاسع الهجري. وهذا التباعد يسمح لنا من جهة، بالوقوف على دراسة شاملة لمختلف تلك المراحل، ومن جهة أخرى تسمح لنا بتتبّع طبيعة التطوّر الذي مسّ الموشح عبر مراحله

المختلفة. وفضلاً عن ذلك يُعتبر هؤلاء الثلاثة من أشهر الوشاحين في هذا الفنّ، إذ عُرفوا بإجادتهم ونبوغهم في فنّ التوشيح.

وانطلاقًا ممَّا سبق ذكره عن الإيقاع، تشكَّلت نظرة جادة حول أفق البحث؛ حيث وسمناه بـ"البنية الإيقاعية في فن الموشحات(ابن زهر وابن سهل وابن الخطيب) أنموذجا، مسطّرين في ذلك أهم الإشكالات التي تمسُّ صميم الموضوع، وهي:

– ما هي الطرق التي انتهجها أصحاب الموشحات في الخروج عن الأوزان الشعرية المعروفة وعن القافية الرتيبة؟ وإذا تمكَّن لهم ذلك الخروج عن النظام الرتيب، فما هي العناصر التي كانت وراء التشكيل الإيقاعي للموشحة؟

ولعلّ ما تقدَّم يُبرز أهمية هذه الدراسة، التي تسعى أن تكون كإضافة لبنة صالحة إلى جهود الباحثين في خدمة تراث هذه الأمّة، في حقبة من حقب تاريخها المجيد، وهي الموشحات الأندلسية، إضافة إلى ما هو معروف عن مدى الحاجة إلى دراسة نظام أوزان الموشحات، فالبحث فيه لم يستوف بعد، على كثرة الخائضين فيه وتشعّب نواحي دراساتهم، ولا يمكن الجزم فيه إلاّ بعد إخضاعه للتطبيق والإحصاء، سيّما أنّ الموشحات تُعدّ أكبر حركة تجديد أو إضافة إلى إيقاعية الشعر في التراث العربي.

وقد اقتضت طبيعة هذه الدراسة وهذه الإشكالات المطروحة واعتِبَارات ترتيب مباحثها، أن تأتي في مقدمة وفصل تمهيدي وثلاثة فصول رئيسة وخاتمة في الأخير :

الفصل التمهيدي: عنونته (في ماهية الموشح والإيقاع)، تحدّثت فيه عن الموشح ومفهومه ونشأته وما قيل حول ذلك من آراء، وتحدّثت فيه أيضا عن هيكل الموشح وبنائه، وكذا الأغراض التي طرقها هذا الفنّ، وعرّجت ختاما في حديثي عن الموشحات بأشهر الوشاحين الأندلسيين والمشرقيين. كما تحدّثت فيه عن الإيقاع ومفهومه، وعلاقته ببعض المصطلحات القريبة منه كالوزن والموسيقى، والتي يخلط كثير من الدارسين بينها ويستعملونها كما لو كانت مصطلحا واحدا.

الفصل الأوّل: عنونته (الإيقاع العروضي للموشحات)، وكان مخصّصا لدراسة عروض الموشحات، من خلال التركيز على ثلاثة محاور أساسية هي: الوزن الشعري الذي انتظمت من خلاله الموشحات، وما رافقه من تنويع في توزيع التفعيلات العروضية، وما تخلّلها من زحافات وعلل، وطبيعة هذه الزحافات، كما درس القافية ونظام التقفية المتّبع في الموشحات، وكلّ ذلك مشفوع بدراسات إحصائية لجميع عينات البحث قصد الوقوف على نتائج دقيقة، وإعطاء أحكام دقيقة أيضا.

الفصل الثاني: حمل عنوان(البناء اللغوي للموشحات)،كان مخصّصا لبحث الجانب اللغوي في الموشحات، فجاء مشتملاً على قسمين رئيسين: الأوّل كان متعلّقا بالحديث عن عنصر الخرجة في الموشحات، وبيان أهمية هذا العنصر وكذا أنواعه، وطرق صياغة الوشاحين لخرجات موشحاتهم، أمّا القسم الثاني فكان متعلّقا بمختلف ضروب التكرار الصوتي والمقطعي واللّفظي، فبدأ بالبحث في أبسط صور ذلك التكرار وهو الصوت، ثمّ انتقل إلى رصد

طبيعة تركيبه المقطعي وأنواع المقاطع التي هيمنت على البنية اللغوية في الموشح، ليصل إلى تكرار اللفظة الكاملة وما انطوى تحته من ضروب وأشكال بديعية؛ من جناس وطباق وتصدير وتذييل وتطريز...إلخ.
أمّا الفصل الثالث: فقد خصّص لدرس (البناء التركيبي للموشحات)، من خلال بحث طبيعة الجمل الموظّفة من حيث الطول والقصر والتوسّط، كما بحث في بنية التوازي التي انتظمت من خلالها العناصر اللغوية للموشحات، وكذا أسلوب التقديم والتأخير، والأساليب الخبرية والإنشائية، والصيغ الصرفية، ثمّ الخاتمة التي عرضت فيها أهمّ النتائج التي توصّل إليها البحث، ثمّ قائمة المصادر والمراجع التي كانت سندا للبحث ولا غنى له عنها، وقد ألحقت فصول هذه الدراسة بجداول إحصائية جمعت فيها موشحات كلّ وشاح على حدة، موضّحة إياها بالوزن الشعري الذي انتظمت من خلاله، وطبيعة خرجتها، وكذا توثيقها برقم الصفحة التي وردت فيها.
ولقد عمدنا من خلال طبيعة الموضوع على المنهج الوصفي الذي يُقارب الدراسة الإيقاعية، ويُسهّل العمل في تقصّي هذه الظاهرة وتنوّعها، مع الاستعانة ببعض ما يُوفّره المنهج البنيوي من آليات وإجراءات في مقاربة النصوص، من خلال تفتيت البنية اللغوية التي هي نظام إنتاج الدلالة وطريق التواصل والمعرفة، كما أفدنا من بعض ما يُقدّمه المنهج الأسلوبي، بما في ذلك الأسلوبية الإحصائية؛ لأجل رصد أنماط الإيقاع الكمية وبعض التشكيلات الإيقاعية، إضافة إلى المنهج التاريخي في سياق حديثنا عن نشأة الموشّحات وتطوّرها، ومحطات أخرى يقتضيها البحث.
وحتى لا نجحد الدور الكبير للدراسات السابقة؛ سواء في مجال الإيقاع أو في مجال الموشحات، والتي كان لها الفضل في إنارة الطريق لهذه الدراسة، لابدّ من الإشارة إلى أنّ هذا البحث قد استرشد بدراسات سابقة أهمّها:

- مضاوي صالح بن حمد الحميدة :الموشحات الأندلسية (دراسة في الضوابط الوزنية)، أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى –المملكة العربية السعودية، 1413هـ/1993م.
- أحمد بن عيضة الثقفي: قضايا الشكل والمضمون في الموشح الأندلسي في عهد بني الأحمر، أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى- السعودية، 1427هـ/2006م.
- مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة الحاج لخضر- باتنة، 2011/2010م.

هذا وما من باحث تصدّى لدراسة ما، إلاّ اعترضته بعض الصعوبات، ولم يخلُ إنجاز هذه الدراسة من العوائق التي اعترضت سبيلها، وذلك من خلال صعوبة الحصول على بعض المصادر والمراجع التي تتناول الإيقاع مفهوما وممارسة، وكذا ندرة الدراسات التي تهتم بالموشحات، إضافة إلى وعورة المسلك وصعوبة المأتى؛ إذ أنّه مهما حملت الموشحات من دلائل تكشف عن مدى صلتها بالعروض العربي، فإنّ أمرا كهذا لا يمكن البتّ فيه إلاّ بعد استقراء كامل لعينة البحث. غير أنّها صعوبات طالما تعترض سبيل الباحث، وهي وحدها ما تجعل له لذّة المغامرة في التحليل واستكناه التشكلات الإيقاعية.

وفي الأخير أتقدّم بأصدق عبارات الشكر والعرفان لأستاذي الفاضل، الأستاذ الدكتور: محمّد بن صالح، الذي تولّى الإشراف على هذا البحث فكان نعم المشرف ونعم المرشد والموجّه، بما تكبّده من عناء المتابعة، وبما قدّمه لي من دعم ونصح وإرشاد، فله الشكر الجزيل.

والشكر أيضا للأساتذة الأفاضل أعضاء اللجنة المناقشة، على تفضّلهم لإثراء البحث وتحمّلهم مشقة تقييمه وغربلته من مختلف الشوائب. وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين، والله أسأل أن يرزقنا السداد في القول والإخلاص في الفكر والعمل، وهو حسبنا ونعم الوكيل.

الفصل التمهيدي

في ماهية الموشح والإيقاع

1- تعريف الموشح:

1-1- التعريف اللغوي:

جاء معنى الموشح عند اللغويين من الوِشَاحِ والإِشَاح، وهو نوعٌ من الحُلِيْ، وجمهور ما اشتُقّ من مادة (وَشَحَ) من أسماءٍ وأفعالٍ يرجع في معناه إلى لفظ (الوِشَاح)، لذلك لا بدّ من بيان معناه في أصل اللغة ليتضح ارتباط هذه المصطلحات الشعرية:

ورد في لسان العرب لابن منظور "الوشَاحُ: كُلُّهُ حَلْيُ النِّساءِ، كِرْسانِ من لُؤْلُؤٍ وجَوْهَرٍ مَنْظُومانِ مُخَالَفٌ بَيْنَهُمَا مَعْطُوفٌ أَحَدُهُما على الآخَرِ، تَتَوَشَّحُ المرأةُ به، ومنه اشتُقَّ تَوَشَّحَ الرَّجُلُ بِثَوْبِهِ"[(1)].

أو هو كما عرّفه الجوهري في الصحاح: "شيء يُنسَجُ من أديمٍ عريضًا ويُرصَّعُ بالجواهر، وتشدُّهُ المرأةُ بين عاتقَيْهَا. يُقال وِشَاحٌ وَإِشَاحٌ ووُشَاحٌ وأُشَاحٌ؛ والجمع الوُشُحُ والأوشِحَةُ"[(2)].

وفي المعجم الوسيط جاء إضافة إلى هذا المعنى: "(وشَّحَ) المرأةَ: ألبسها الوشاحَ...(اتَّشَحَتِ) المرأةُ: لبست الوِشاحَ...(التَّوْشيحُ): اسم لنوع من الشعر، استحدثه الأندلسيُّون، وله أسماطٌ وأغصانٌ وأعاريضٌ مختلفة، وأكثر ما ينتهي عندهم إلى سبعة أبيات.(المُوَشَّحُ): التوشيح...(الوِشَاحُ): خيطان من لؤلؤ وجوهر، منظومان، يُخالَفُ بينهما، معطوفٌ أحدُهما على الآخر. ونسيجٌ عريضٌ يُرصَّعُ بالجوهر، وتشدُّهُ المرأةُ بين عاتقها وكشحَيْها..."[(3)].

وما يمكن فهمه من الأقوال السابقة، هو أنّ الوشاح حُلِيٌّ النساء يتألف من كِرْسين (أي نظمين) من لؤلؤ وجوهر، تتوشح بهما المرأة " بأن يجعل الوشاح على العاتق اليسرى أو اليمنى، مارا بالصدر. منتهيا إلى الكشح في الجهة الأخرى كما توضع حمائل السيف"[(4)]، حيث تشدّه المرأة في الأعراس ونحوها بين عاتقها وكشحيها بصيغة التثنية إذا اتخذت وشاحين، وربما فعله بعض النسوة مبالغة في الزينة، أو تظاهرا بالغنى والثراء، وربما يفهم منه أيضا: أنّها تَتَّشِحُ به على أي العاتقين شاءت، اليمنى أو اليسرى، والمراد بالعاتق: ما بين العنق والكتف، وبالكشح: الخاصرة التي يدور الحزام حولها.[(5)]

هذا هو إذن أصل معنى الوشاح، كما جاء في معاجم اللغة، وقد توسّع العرب في الكلمة فأطلقوها مجازا على أشياء أخرى منها: القوس؛ فتكون في وضعها على الكتف أشبه بالوشاح، ومنها الثوب الذي يلبسه صاحبه كما يوضع الوشاح بين العاتق والكشح، ومنها السيف الذي سمي وشاحا لأن صاحبه يتوشح بحمائل سيفه، فتقع الحمائل على عاتقه اليسرى، وتكون اليمنى مكشوفة.[(6)]

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، د.ط، القاهرة، د.ت، ص: 4841، مادة (وشح).

(2) إسماعيل بن حمّاد الجوهري: الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، ط4، بيروت، 1990م، مج1، ص: 415، مادة (وشح).

(3) المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مصر، 2004م، ص: 1033، مادة (وشح).

(4) مصطفى السقا: المختار من الموشحات، مطبعة دار الكتب المصرية، د.ط، القاهرة، 1997م، ص: 33.

(5) يُنظر: المرجع نفسه، ص:33.

(6) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 33-34.

1-2- التعريف الاصطلاحي:

الموشَّحُ والموَشَّحَةُ والتَوْشِيحَةُ "ألفاظٌ ثلاثة جرت على ألسنة أهل الأندلس وأقلامهم في تسمية هذا الفن من الشعر المتعدّد القوافي والأوزان، على طرائق خاصة وهم يقابلونه بالقصائد والأراجيز التي عرفها أهل المشرق، ونظموا عليها قريضهم في الجاهلية والاسلام، والتي استخرج الخليل بن أحمد في صدر الدولة العباسية تفاعيلها وبحورها وأعاريضها وضروبها"[(1)].

وقد اختَلَف الباحثون في تحديد مفهوم الموشحة وذهبوا في ذلك مذاهب شتّى، لعلّ أوّلها التعريف الذي وضعه ابن سناء الملك في كتابه "دار الطراز" حيث قال: "الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص. وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع"[(2)].

- وهناك من عرّفها بأنّها " ضرب من ضروب الشعر العربي لا يختلف عن القصيدة التقليدية إلاّ في تعدّد قوافيه وتنوع أوزانه أحيانا، وفي الخرجة التي يخرج بها الوشاح من الفصيح إلى العامي تارة، وتارة أخرى إلى العجمي كما يختلف عنها أيضا في تسمية أجزائه"[(3)].

- وهناك من رأى بأنّه يمكن اعتبارها "جنسا أدبيا مخالفا للقصيدة"[(4)]؛ فهي جنس يَضْرِبُ بجذوره في ثقافات عديدة، ويُشبّع حاجاتٍ إنسانية وجمالية لم تكن ماثلة في العصور الأولى للثقافة العربية، ويتّسم بقدر من الحرية الإبداعية التي كانت تعكس حرية المجتمع وازدواجيته البشرية.[(5)]

- وهناك من اعتبر أنّ "الموشحة أقرب إلى قطعة موسيقية منها إلى قصيدة شعرية"[(6)]؛ كونها موضوعة أصلا من أجل الغناء.

- وهناك من أخرج الموشحات من الشعر، وجعلها فنًّا من الفنون الشعرية السبعة المستحدثة، وهي كما وضعها الأبشيهي: الموشَّحات والدُّوبيت والزَّجل والمواليا والكان كان والقوما والحماق[(7)].

- وهناك من يعرّفها بأنّها " قصيدة نظمت من أجل الغناء"[(8)].

والمتأمل لهذه التعريفات يلحظ التباين والاختلاف الموجود بينها؛ ففي حين جعلها البعض فنّا قائما بذاته، جعلها البعض الآخر قصيدة لا تختلف كثيرا عن غيرها من القصائد، وذهب البعض الآخر إلى أبعد من ذلك باعتبارها أقرب إلى القطعة الموسيقية. ومع ذلك يبقى للموشحة من المزايا والخصائص ما يجعلها تختلف عن غيرها من ألوان

---

(1) المرجع السابق، ص: 31.

(2) ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تح: جودة الركابي، المطبعة الكاثوليكية، د.ط، دمشق، 1949م، ص: 25.

(3) محمد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2012م، ص: 50-51.

(4) صلاح فضل: شفرات النص(دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط2، د.ب، 1995م، ص: 96.

(5) يُنظر: المرجع نفسه، ص:96.

(6) مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، د.ت، ص: 374.

(7) يُنظر: الأبشيهي: المستطرف في كلّ فنّ مستظرف، تح: إبراهيم صالح، دار صادر، ط1، بيروت، 1999م، مج3، ص: 59 وما بعدها.

(8) دائرة المعارف الإسلامية، مادة (موشح)، نقلا عن: مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1974م، ص: 17.

النظم كما سيتضح في فصول هذه الدراسة، ولا يَصِحُّ أن نقول للموشحة قصيدة؛ لأنّ لفظ القصيدة خاص بأشعار العرب القائمة على أساس وحدة الوزن والقافية، والمنظومة في بحورهم الستة عشر، كما وضعها وبيّنها الخليل بن أحمد الفراهيدي في علم العروض.

وعليه يمكن القول أنّ الموشّح بتشديد الشين المفتوحة، والموشّحة بزيادة تاء التأنيث في آخره وجمعهما الموشحات والتوشيح وجمعه التواشيح، هي تسميات اصطلح على استعمالها للدلالة على نوع معين من النظم يمكن تعريفه على أنّه: "فنّ شعري أندلسي، وهو فنّ جديد مستقل بمفرده، ونماذجه المختلفة لا تتّفق مع القصيدة الشعرية الموروثة في جوانب كثيرة، أبرزها الشكل، واللغة، والقافية، والوزن، كما أنّها تتّصل اتصالا قويا بفن الموسيقا وطرائق الغناء في الأندلس"[1]، وهي الأسباب التي جعلت من الموشح مرحلة هامة من مراحل التطوّر والتجديد.

1-3- سبب التسمية:

اجتهد الدارسون في تعليل سبب تسمية الموشح بهذا الاسم، وكلّها تعود في الواقع إلى الأصل اللغوي لهذه الكلمة:

- فمن قائل أنّ أصل الموشح من الوِشَاح، الذي نقصد به عقدين من لؤلؤ وجوهر منظومين مُخالَفٌ بينهما، معطوف أحدهما على الآخر تتوشَّح به المرأة، والشَبَه بين الموشحات والوِشَاح ظاهرٌ في اختلاف الوزن والقافية في الأبيات وجمعهما في كلام واحد.[2]

- ومن قائل أنّ أصل هذه اللفظة منقولة عن قولهم: ثوب موشَّح وذلك لوَشْيٍ يكون فيه، فكأنّ هذه الأسماط والأغصان التي يُزيِّنونه بها هي من الكلام في سبيل الوَشْيِ من الثوب، ثم صارت اللفظة بعد ذلك علمًا[3]، "والتوشيح بالثوب هو أن يُدخِل الرجل الثوب من تحت يده اليمنى فيلقيه على منكبه الأيسر، كما يفعل المحرم في الحج، ثم يعقد طرفيهما عند صدره"[4].

- ومن قائل أن سبب تسميته بالموشح راجع إلى تعدّد قوافيه على نظام خاص جعل له جرسا لذيذا، ونغما حلوا، تتقبله الأسماع وترتاح له النفوس، وقد قامت القوافي فيه مقام الترصيع بالجواهر واللآلئ في الوِشَاح، فلذلك أُطلق عليه الموشح أي الشعر المزين بالقوافي والأجزاء الخاصة[5].

- ومن قائل أنّه قد "اشتُقَّتْ كلمة الموشَّح، على أرجح الظن من المعنى العام للتزيين، سواء كان ذلك وِشَاحًا أم قلادةً مرصعةً، أم غير ذلك"[6].

---

(1) محمود فاخوري: التجديد العروضي الغنائي في شعر الموشحات الأندلسية، مجلة التراث العربي، ع85، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، شوال يناير 2002م، ص:92.

(2) يُنظر: أحمد ضيف: بلاغة العرب في الاندلس، دار المعارف للطباعة والنشر، ط2، تونس، 1998م، ص: 251.

(3) يُنظر: مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، مكتبة الإيمان، ط1، د.ب، 1997م، ج2، ص: 142.

(4) جميل سلطان: الموشحات إرث الأندلس الثمين، د.ط، د.ب، 1953م، ص: 33.

(5) يُنظر: مصطفى السقا: المختار من الموشحات، ص: 35.

(6) مُحَمّد زكريا عناني: الموشحات الأندلسية، عالم المعرفة، د.ط، الكويت، 1980م، ص: 17.

1-4- بناء الموشح(أجزاؤه):

ونحن نتحدَّث عن الموشَّحات سنَمُرُّ بعددٍ من المصطلحات، ومن الأفضل أن نتبيّن معالمها من الآن، وأوّل ما يمكن الإشارة إليه هو أنّ الوشاحين الأندلسيين- على كثرتهم- لم يُبيّنوا لنا بصورة واضحة قواعد الموشح وأسس بنائه ومصطلحاته، وإن كنّا نجد هنا وهناك بعض الإشارات إلى أصول هذا الفن(1).

وربّما كان "ابن سناء الملك المصري"(608هـ/1212م) أوّل من حاول أن يُحدّد قواعد هذا الفن الشعري وأوزانه ويُبيّن لنا خصائصه وطرق نظمه، وذلك في كتابه القيم "دار الطراز في عمل الموشحات". وتَكَوَّنَت نتيجة لذلك كلّه جملة من التقسيمات والتصنيفات التي حملت مصطلحات مختلفة، ومتضاربة في دلالاتها أحيانا، إلاّ أنّني سأقتصر على أيسرها وأقربها منالاً، ممّا لا يُتْعِبُ القارئ في استيعابه وتفهُّمِه(2).

إنّ أهم الأجزاء التي يتركَّب منها الموشح هي: المطلع أو المذهب، القُفْلُ، الدَّوْرُ، البيت، الغُصْنُ، السِمْطُ والخرجة. وهذا ما سنُوضِّحه من خلال بعض مقاطع الموشَّح التالي لابن زهر الأندلسي(595هـ/1199م)(3):

أيُّها الساقِي إليكَ المُشْتكى　　قدْ دعَوْناكَ وإن لمْ تسْمَعِ } مطلع

ونديـمٍ هِمْتُ في غُرَّتــِهِ } غصن

وسَقانِي الرّاحَ من راحتِهِ　　} دور　　سِمْط　　بيت

فَإذا ما صحَ منْ سَكْرتِهِ

جَــذَبَ الزّقَّ إليهِ واتّكَـى　　وسقَانِي أربــعا في أربـــــعِ

غصن بانٍ مالَ من حيثُ استوى

بات من يهواهُ من خوفِ النَّوى

قَلِقَ الأحْشَاءِ مَهْضُومَ القوى

ويقول في نهاية الموشحة:

مِثْلُ حَالِي حَقُّهَا أَنْ تُشْتَكى　　كَمَدُ اليَأْسِ وذُلُّ الطَمَعِ

كبدي حَرَى وَدَمْعِي يَكِفُ

يَعْرِفُ الذَّنبَ ولا يعترفُ

أَيُّها المَغْرُور عَمّا أصِفُ

قَدْ نَما حبُّك عندي وزكَـــا　　لا تقلْ في الحُبِّ إنّي مُدَّعي} خرجة

***

(1) يُنظر: محمود فاخوري: التجديد العروضي الغنائي في شعر الموشحات الأندلسية، ص:84.

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص:84.

(3) يُنظر نص الموشحة كاملة: لسان الدين ابن الخطيب: جيش التوشيح، تح: هلال ناجي، مطبعة المنار، د.ط، تونس، د.ت، ص: 202 وما بعدها.

تحدّث ابن سناء الملك في كتابه "دار الطراز" عن المناهج الفنية التي يُلتزم بها في نظم الموشحات، وبيّن أنّها تتكوّن من أقفال وأبيات؛ فالأقفال هي ما اتّفقت وزنًا وأجزاءً وقافيةً، والأبيات هي ما اتّفقت وزنًا وأجزاءً واختلفت قافيةً في الغالب، وينقسم الموشّح باعتبار جزأيه إلى[1]:

1- الموشح التام: وهو ما ابتدئ فيه بالأقفال، ومثاله موشح ابن زهر المذكور أعلاه، والقُفْلُ فيه هو قوله:

أيُّهـا الـساقِي إليـكَ المُـشْتكى   قـــدْ دعَــوْناكَ وإن لمْ تــسْمَعِ

2- الموشح الأقرع: وهو ما ابتدئ فيه بالأبيات، ومثاله قول ابن زهر في مطلع موشح آخر:[2]

يا صاحبيَّ نداء مغتبطٍ بصاحبْ

لله ما ألقـــاه من فقدِ الحبائــبْ

قلبٌ أحاطَ بهِ الجوى من كلِّ جانبْ

أيّ –قلبٍ– هائمِ   لا يستريح إلى اللّواحِي

فمن قوله (يا صاحبيّ) إلى قوله (من كلّ جانب) بيت، ومن قوله (أيّ قلب) إلى قوله (إلى اللّواحي) قفل.

وينبغي الإشارة هنا أيضًا إلى أنّه إذا كان مدلول "الأبيات" كما يراها "ابن سناء" تُستعمل للدلالة على الوحدة التي تلي المطلع في الموشح التام أو يُبتدئ بها في الموشح الأقرع، فهي عند ابن خلدون يقابلها مصطلح "الدور"، في حين استعمَل مصطلح " البيت" للدلالة على الدور والقفل الذي يليه معا[3]. ولهذا آثر البحث هنا استعمال مصطلح الأقفال في مثل ما استعمله ابن سناء الملك، وعَدَلَ عن مصطلح الأبيات عنده إلى الأدوار، واستعمل مصطلح "الأبيات" في مثل ما استعمله ابن خلدون في القديم ومعظم الدَّارسين في العصر الحديث، للدَّلالة على وحدتي " الدور والقفل" معا؛ باعتبار أنّ هاتين الوحدتين تُمثِّلان معًا النمط الوزني للموشحة، ولا يمكن لإحداهما تحديد ذلك بمعزلٍ عن الأخرى، كما هو الحال في البيت الواحد من القصيدة وفيما يخص أجزاء القفل أو الدور استعمل البحث مصطلح الأغصان للدلالة على أجزاء الأدوار، والأسماط للدلالة على أجزاء الأقفال[4]، وفيما يلي توضيح لذلك:

1- المطلع: أو المذهب أو الرأس، أسماء متعدِّدة لمسمى واحد وهو القفل الأوّل في الموشح التام، ولا يشترط وجوده في الموشحة، فإن وجد سمي تاما وإلاّ فهو أقرع، وهو يتألّف عادة من شطرين أو أربعة أشطر[5]، وقد تتّفق قافية هذه الأشطر، وقد تختلف كما في الموشح المثال[6]:

---

(1) يُنظر: ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، ص: 25.

(2) لسان الدين ابن الخطيب: جيش التوشيح، ص: 205.

(3) يُنظر: مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية(دراسة في الضوابط الوزنية)، إشراف:د/ صالح جمال بدوي، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى– المملكة العربية السعودية، 1993م، ص: 07.

(4) يُنظر: مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية(دراسة في الضوابط الوزنية)، ص:7.

(5) يُنظر: يونس شديفات: الموشحات الأندلسية(المصطلح والوزن والتأثير)، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمّان، 2008م، ص: 27.

(6) جيش التوشيح، ص:202.

أيُّهــا الــساقِي إليــكَ المُــشْتكى   قـــدْ دعَـــوْناكَ وإن لمْ تـــسْمَعِ

2- القفل: هو الجزء المتكرّر في الموشحة والمتفق مع المطلع في وزنه وقافيته وعدد أجزائه، وهو يتردّد في أَغْلَب الموشحات خمسَ أو ستَّ مرات[1]، ومع ذلك فهذا العدد ليس شرطا؛ إذ أنه توجد موشحات فاقت هذا العدد، كما سنرى ذلك في موشحات ابن الخطيب مثلا، والتي وصلت عنده إلى عشرة أدوار وأحد عشر قفلا.

والأقفال أساسية في الموشح، وبدونها لا تكون المنظومة موشحًا، فهي الوحدة الأولى فيه وتُسمَّى عند بعض الدارسين " باللازمة"؛ لما يُلتزم فيها من الروي والوزن والعدد في سائر الموشح، فيكسبه هذا التكرار إيقاعًا ونغمًا يلذُّ الأسماع، ويُهَيِّئُ النُّفُوس لاستقبال النَّغَم الذي بنى عليه الموشح[2]. وتسميتُه بالقفل باعتبار أنَّه يجيء في أعقاب الأدوار كالقفل الذي تُغْلق به المنازل والدُور ونحوها[3].

3- الخَرْجَة: وهي عبارة عن القفل الأخير من الموشحة، ومع أنّ المطلع ليس ركنا أساسيا في الموشح إلاّ أنّ الأقفال والخرجة في غاية الأهمية وبدونها لا يستوفي الموشح أشراطه، والخرجة هي الجزء الوحيد الذي يُباح فيه اللَّحْن بل ويُسْتَحْسَن[4]، وعلى هذا الأساس تتنوَّع الخرجة إلى ثلاثة أنواع، وذلك حسب درجة قُرْبها من الفصاحة أو عُجمتها (اللهجة العربية المختلطة باللهجات المحلية)، وهي: خرجة معربة الألفاظ فصيحة – خرجة ملحونة الألفاظ- وخرجة أعجمية الألفاظ.

والخرجة في موشح ابن زهر السابق هي قوله:

قد نما حبُّك عندي وزكَــا   لا تقلْ في الحُبِّ أنِّي مدَّعي

4- الدَّوْر: هو ما يأتي بعد المطلع في الموشح التام، وإن كان الموشح أقرعا فإنّ الدور يأتي في مُسْتهلِّ الموشح، وهو أَقْسِمة تختلف عن قوافي المطلع والقفل والخرجة، والحد الأدنى لهذه الأقسمة ثلاثة وقد تكون أربعة أو خمسة ولا تتجاوز ذلك إلاّ نادرًا. والدور الثاني له نفس العدد من الأقسمة ولكنّ قوافيه تختلف عن قوافي الدور السابق (وليس هذا شرطا)، وهكذا يستمر الموشح حتى النهاية؛ بعد كلّ دور يأتي قفل ويُختتم الموشح بالخرجة[5].

والدَّور الأوّل من موشح ابن زهر السابق، قوله:

ونديـمٍ هِمْتُ في غُرَّتـــهِ
وسقاني الرّاحَ من راحتِهِ
فإذا ما صحَ منْ سَكْرتِهِ

---

(1) يُنظر: مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، ص: 22.

(2) يُنظر: مصطفى السقا: المختار من الموشحات، ص: 30.

(3) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 39.

(4) يُنظر: مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، ص: 22-24.

(5) يُنظر: المرجع نفسه، ص:25.

5- البيت: مفهوم البيت في الموشحة غيرَ مفهومه في القصيدة التقليدية، فالبيت في الموشحة يتكوّن من " الدور مع القفل الذي يليه"(1)، وهو نوعان(2) :

- **البيت البسيط**: وهو ما كان عدد أغصان دوره في الغالب ثلاثة أو أربعة ونادرا خمسة، ومثاله الموشح المثال لابن زهر، فالدور فيه يتكون من ثلاثة أغصان تشكّل مع القفل الذي يليها ما يسمى بالبيت، كقوله:

ونديـمٍ هِمْتُ في غُـرَّتــهِ

وسقاني الرّاحَ من راحتِهِ

فإذا ما صح منْ سَكْرتِهِ

جَـذَبَ الزّقَّ إليهِ واتـكَـى   وسقَانِي أربــعا في أربـــــعِ

- **البيت المركب**: وهو ما تألّف كلّ غصن من دوره من فقرتين أو ثلاث أو أكثر، ومثال الدَّوْر المكوّن غصنه من فقرتين، قول ابن زهر في موشحه "حسب الخليج ملجا":(3)

قَـدْ مِلْـتُ كـلَّ ميـل   لجَانِــــب الـــصِّبَا

وَيْـــــلٌ وَأيُّ وَيْـــــلِ   لِكُـــلِّ مَـــنْ صَــبَا

أَعْيَـــا عَلَـــيَّ لَيْلِـــي   شَـــرْقًا وَمَغْـــــرِبَا

كَوَاكِبُ تُرَجَّى   تُزَاحِفُ الكَسِيرْ   فَهنَّ فِي اسْتِدَارهْ   وَاللَّيْلُ كالأَسِيرْ

6- السِمْط: أصل التسمية في الأسْمَاطِ ترجع إلى المعنى اللغوي لـ "السِمْط"؛ فهو القلادة أو الخيط الذي توضع فيه اللآلئ والأحجار الكريمة، وشبَّهوه بالقفل إذ كان كالقلادة في الموشَّح(4)، والسِمْطُ اسم اصطلاحي لكلِّ شطرٍ من أشطُرِ المطلع أو الأقفال أو الخرجة في الموشح، وتتساوى الأقفال والخرجة مع المطلع من حيث عدد الأسماط وترتيبها وقوافيها.

وأقـلُّ عـددٍ للأسْمَـاطِ في أيِّ موشـحٍ اثنـان، وهـذان الـسمطان قـد يكـونان -كمـا سـبق الـذكر- مـن قافيـة واحدة، أو من قافيتين مختلفتين كموشحة "أيّها الساقي لابن زهر".

وقد تكون الأسماط من ثلاث قواف متماثلة أو مختلفة أيضا، كقول ابن سهل الاسرائيلي في مطلع الموشح(5):

بَاكر إلى اللَّذَّةِ والاصْطِبَاحْ   بِشُرْبِ رَاحْ   فَمَا عَلَى أَهْلِ الهَوَى مِنْ جُنَاحْ

(1) المرجع السابق، ص: 26.

(2) الموقع الالكتروني: http://www.onefd.edu.dz بتاريخ: 2017/12/22. على الساعة: 12:49.

(3) لسان الدين ابن الخطيب: جيش التوشيح، ص: 197.

(4) يُنظر: جميل سلطان: الموشحات إرث الأندلس الثمين، د.ط، دمشق، 1953م، ص: 32.

(5) ديوان ابن سهل الأندلسي، إعداد: عمر فاروق الطبّاع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 1998م، ص: 223.

وأكثر الموشحات تتكوّن أسماطها من أربعة قوافي على أيِّ ترتيبٍ يراه الوَشَّاح، وذلك كموشح ابن حزمون الذي يقول في مطلعه[1] :

يا عينُ بَكِّي السِّراجْ   الأَزْهَرَا   النَّيِّــرا   اللاَّمِعْ

وَكَانَ نِعمَ الرِّتاجْ   فكُسِّرَا   كَيْ تُنْثَرَا   مَدَامِعْ

7– الغُصْنُ: هو اسم اصطلاحي لكلِّ شطرٍ من أشطُرِ الدَّوْر، وسُمِّيَت كذلك تشبيهًا لها بالأغصان "إذ كانت متشَعِّبَة متفرِّعَة"[2]، ويُشْتَرَط في قوافي أغصان كلِّ دَوْرٍ أن تكون على رويٍّ واحدٍ، وعدد أغصان الدَّور الأوّل من الموشحة هو الذي يُحدِّد عدَدَهَا في سائر أدوار الموشحة.

ولا يقل عدد الأغصان في الدور الواحد من الموشح عن ثلاثة، وقد يزيد عن ذلك العدد، وقد يكون الغُصْن مفردًا أي مكوَّنًا من فقرةٍ واحدةٍ كما في موشح ابن زهر الذي مثّلنا به آنفا، وقد يكون مركَّبًا من فقرتين فأكثر[3]، كقول ابن القزاز في إحدى موشحاته[4]:

بَدْرُ تمّْ   شَمْسُ ضُحَى   غُصْنُ نَقَا   مِسْكُ شَمْ

مَا أَتَمْ   مَا أَوْضَحَا   مَا أَوْرَقَا   مَا أَنَـمْ

لاَ جَرَمْ   مَنْ لَمَحَا   قَدْ عَشَقَا   قَدْ حُرِمْ

فالدَّوْرُ هُنَا مؤلَّفٌ من ثلاثة أغصانٍ يتركَّب كلُّ غصن منها من أربع فقرات. وهذا العدد من الفقر هو أكبر عدد اكتفى "ابن سناء الملك" بإيراده، ولكن ليس في أشراط الموشح ما يمنع وصوله إلى ضعف هذا العدد أو ما يزيد. وكما يُشْتَرَط أن تكون قوافي الأغصان البسيطة متماثلة كذلك يُشترط أن تكون القوافي الدَّاخلية في الأغصان المركَّبة، وإلاَّ عُدَّ ذلك عيبًا في الموشحة.

وأُشير هنا أيضا إلى أنّ الباحثين في العصر الحديث قد اختلفوا في تفسير مصطلحي:(الأسماط والأغصان): ففسّر بعضهم الأسماط بالأقفال، والأغصان إمّا بالأدوار أو أجزائها؛ فيكون القفل كلّه سمطا والدَّوْر كلُّهُ أو كلُّ جزء منه غصنا، ومن بين هؤلاء الدكتور جميل سلطان في قوله: "فالأسماط إذن هي الأقفال، والأغصان هي أجزاء الأبيات"[5]، وفسّر بعضهم الأسماط بمعنى أجزاء الأقفال والأغصان بمعنى أجزاء الأدوار– وهو التفسير الذي اعتمده البحث لقرب دلالة المصطلحين من دورهما في بناء الموشحة– ومن هؤلاء الدكتور مُحَمَّد زكريا عناني في قوله: "أمّا الأسماط، فليس ببعيد أن يكون المراد منها أجزاء الأقفال وأمّا الأغصان فيرجح –في ظل هذا التفسير– أن تؤدي معنى أجزاء الأبيات"[6]، أو ما يُعرف بمصطلح "الأدوار"، وهناك من أعطى المصطلحين

---

(1) ابن سعيد المغربي: المغرب في حلى المغرب، تح: شوقي ضيف، دار المعارف، ط4، القاهرة، د.ت، ص: 217.

(2) جميل سلطان: الموشحات إرث الأندلس الثمين، ص:32.

(3) يُنظر: مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، ص: 29.

(4) لسان الدين ابن الخطيب: جيش التوشيح، ص: 05، وهي عنده منسوبة لابن بقي.

(5) جميل سلطان: الموشحات إرث الأندلس الثمين، ص: 31.

(6) مُحَمَّد زكريا عناني: الموشحات الأندلسية، ص:24.

عكس هذا التفسير؛ فتكون الأسماط بمعنى أجزاء الدور والأغصان بمعنى أجزاء القفل، ومن هؤلاء الدكتور مصطفى عوض الكريم وتبعه في ذلك بعض الدارسين، من بينهم الدكتور مصطفى الشكعة في قوله: " السِمْط: هو كلُّ شطر من أشطر الدَّوْر"[1] و"الغُصْن: هو كلّ شطر من أشطر المطلع أو القفل أو الخرجة"[2].

والموشح بعد هذا، بأقفاله، وأدواره، وأبياته، وأسماطه، وأغصانه، وخرجته، يؤلِّف وحدة كاملة مترابطة فيما بينها في المعنى، كما الأبيات كلّها في القصيدة العربية الموروثة، وهذا التقسيم الاصطلاحي الإيقاعي لأجزاء الموشح لا يعني أنّها منفصلة فيما بينها من حيث الأفكار والمعاني[3]؛ بل يدلّ على التقنين الملتزم لكل العناصر والأقسام المشكلة لنص الموشحة.

1-5- نشأة الموشحات:

إنّ بداية الموشحات الأندلسية غامضة ولا ندري على وجه التحديد من هو البادئ بعملها، ولا في أيّ سنة بدأها[4] ولهذا السبب كانت نشأة الموشحات وما زالت، تُشكّل موضع جدلٍ وخلافٍ بين الباحثين العرب والمستشرقين الإسبان، ويمكن أن نُميّز فيها بين ثلاثة فرق[5]:

- فريق يمثِّله باحثون عرب يَرَوْن بأنَّ الموشحة مشرقية الأصل، وما هي إلاّ تطور في الشكل والمضمون للشِّعر العربي المشرقي.
- فريق آخر من الباحثين العرب يرى بأنّ الموشحة أندلسية الأصل والمنشأ، ثمّ انتقلت إلى المشرق.
- فريق يمثله المستشرقون الإسبان خاصة (خوليان ريبيرا) و(غرسية غومس) وعدد من العرب الذين درسوا على يد الإسبان، يرى بأنّ الموشحة إسبانية الأصل. وفيما يلي توضيح لحجج وأدلَّة كلِّ فريق:

1-5-1- الفريق الأول:

استشهد أصحاب هذا الرأي بأنّ السابق إلى نظم الموشح هو الشاعر العباسي المشهور ابن المعتز(ت296هـ)، ونسَبُوا إليه الموشَّح المعروف الذي مطلعه:

أيّها السَّاقِي إِلَيْكَ المشْتَكَى　　كَمْ دَعَوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَعِ

وممَّن يؤيّد هذا الرأي الدكتور صفاء خلوصي حيث يقول:" وباعتقادنا أنّه ظهر أوّل ما ظهر في العراق وهو لا يزال مظهرا رائعا من مظاهر الشاعرية الحقّة عند العراقيين وأوّل موشحة في تاريخ الأدب العربي هي موشحة: أيّها الساقي... "[6].

(1) مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص: 377.

(2) المرجع نفسه، ص:377.

(3) يُنظر: محمود فاخوري: التجديد العروضي الغنائي في شعر الموشحات الأندلسية، ص:86.

(4) يُنظر: مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، ص:97.

(5) يُنظر: أحمد بن عيضة الثقفي: قضايا الشكل والمضمون في الموشح الأندلسي في عهد بني الأحمر، رسالة دكتوراه، إشراف: أ/د عبد الله بن إبراهيم الزهراني، مج1، جامعة أم القرى- السعودية، 2006م، ص:56 وما بعدها

(6) صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، ط5، بغداد، 1977م، ص:302.

والصحيح الثابت أنّ هذا الموشح أندلسي، نسبه صاحب طبقات الأطباء إلى الحفيد أبي بكر بن زهر الوشاح المشهور. أضف إلى هذا أنّنا لا نعرف ابن المعتز وشّاحًا، أو ممارسا لهذه الصَّنعة الشعرية الجديدة في جميع التراجم التي تحدَّثت عنه، ولا يضمُّ ديوانه من الموشحات غير ذلك الموشح[1].

بل وقد ذهب أصحاب هذا الفريق إلى أبعد من ذلك حين ذكروا أنّ أوّل التواشيح هو المنسوب إلى "أولاد النجار"، عند قدوم النبي (صلى الله عليه وسلّم) المدينة، فاستقبلوه والجواري يُنشدن[2]:

أَشْـــرَقَتْ أَنْـــوَارُ مُحَمَّـــدْ   وَاخْتَفَـتْ مِنْـهُ البُـدُورْ

يَا مُحَمَّــــدْ يَا مُحَمَّــــدْ   أَنْـتَ نُـورٌ فـوق نُـورْ

ومن أصحاب هذا الفريق من يظنّ -أكبر الظنّ- أنّ الموشح تطوّر عن فنون أخرى أكثر بساطة منه، وكانت سابقة له كالمزدوجات والمثلثات والرباعيات والمخمَّسات والمسمَّطات، وهذه الفنون —حسب هذا الرأي- تُرينا مراحل منتظمة في التطوير يتوّجها ظهور الموشحات. وبذلك اعتبروا أنّ "الموشح فنٌّ عباسي قبل أن يصبح أندلسيا أو أوربيا"[3]، ولكن إذا رجعنا إلى الكتب التي أرّخت للأدب الأندلسي نجد أنّها لم تشر إلى المسمّطات قبل وأثناء ظهور الموشح في الأندلس، و الذين سلكوا طريقة المسمّطات من الأندلسيين يُعدُّون على الأصابع؛ ولعلّ أوّلهم "ابن زيدون" وقد عاش بعد ظهور الموشح ،كما أنّ المسمّطات لم تخرج عن التقاليد الشعرية إلاّ فيما يخصّ القافية، أمّا الموشحات فضلاً عن تنويعها للقوافي فإنّها نوَّعت أيضًا في الوزن واللّغة وتميّزت بأسلوب رقيق أكثرها نُظِم للغناء، لذلك يُستبعد أن تكون المسمّطات هي الأساس في نشأة الموشح، بل إنّ تاريخ نشأة الموشح سابق لشيوع المسمّطات في الأندلس.[4]

1-5-2- الفريق الثاني:

يرى أصحاب هذا الرأي أنّ الموشحات من أصل أندلسي وليس للمشارقة يد في اختراعها، ويُمثّل هذا الفريق مؤرخو الأدب الأندلسي القدامى الذين لم يكن عندهم أدنى شك في أنّ الموشح أندلسي النشأة، ابتداء بابن بسام في "الذخيرة" مرورا بابن خلدون في "المقدمة"، وانتهاء بالمقري في "نفح الطيب" ولكن حدث الاختلاف بينهم حول تحديد المخترع الأوّل لهذا الفن:

فقد ذهب ابن بسام (ت542هـ) في ذخيرته إلى أنّ أوّل من صنع أوزان هذه الموشحات في أفق الأندلس، واخترع طريقتها هو "مُحَّد بن حمّود القبري الضرير" من قَبْرة وهي مدينة بين غرناطة وقرطبة في الأندلس، و كان يصنعها على أشطار الأشعار وأكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة؛ فيأخذ اللفظ العامي والعجمي ويسميه المركز

---

[1] يُنظر: جميل سلطان: الموشحات إرث الأندلس الثمين، ص: 52.

[2] يُنظر: نادية أحمد مسعد: الموسيقى الشعرية (قيم وإلهام وأصول)، د.ط، القاهرة، 1999م، ص: 188.

[3] صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، ص:305.

[4] يُنظر: مُحَّد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، ص: 51 ومابعدها.

ويضع عليه الموشحة دون تضمين لها ولا أغصان، وقيل أنّ "ابن عبد ربه" صاحب كتاب " العقد الفريد" أوّل من سبق إلى هذا النوع من الموشحات [1].

أمّا ابن خلدون (ت808هـ) فقد ذكر أنّ المخترع لهذا الفن في جزيرة الأندلس هو" مقدّم بن معافى القبري" – "لا مقدّم بن معافر الفريري كما ورد في المقدّمة مصحفا ومحرفا، وعنه نقل بعض الأدباء"[2]– وهو من شعراء الأمير عبد الله بن مُحَمَّد المرواني الذي امتد حكمه من (275هـ) إلى(300هـ)، وعن مقدّم هذا أخذ "ابن عبد ربه" صاحب كتاب "العقد الفريد"، ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكرٌ وكسدت موشحاتهما ولم يبق بأيدينا شيء ممّا أنشأه هذان الوشاحان، فكان أوّل من برع في هذا الشأن بعدهما "عبادة القزّاز"[3].

وقد أخذ المقري في "نفح الطيب" بقول ابن خلدون، واعتبر أنّ المخترع لفن الموشحات هو "مقدّم بن معافى القبري".

وعليه يمكن القول أنّ هناك اتفاقًا بين هؤلاء المؤرخين على أنّ نشأة الموشحات كانت بمدينة "قبرة" وسط جزيرة الأندلس. وإن كنّا نرى اختلافا بينهم حول مبتدع هذا الفن؛ فمردّ ذلك هو أنّ المصادر لم تُورد أيّة موشحة من تلك التي نظمها القبري محمّد أو القبري مقدّم أو حتى ابن عبد ربه، وبهذا تكون البداية الفعلية لظهور هذا الفن مجهولة –شأن كلّ جديد من الأمور– حتى نصل إلى عبادة القزّاز أو عبادة ابن ماء السماء.

وقد أشار ابن بسام في نصٍّ مقتضب إلى مراحل تطوّر الموشحات، فقال في ترجمته لعبادة بن ماء السماء: "وأوّل من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا واخترع طريقتها – فيما بلغني– مُحَمَّد بن محمود القبْري الضرير، وكان يصنعها على أشطار الأشعار. غير أنّ أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة، يأخذ اللفظ العامي والعجمي ويسمّيه المركز، ويضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان...ثم نشأ يوسف بن هارون الرّمادي فكان أوّل من أكثر فيها من التضمين في المراكيز...ثم نشأ عبادة هذا فأحدث التضفير، وذلك أنّه اعتمد مواضع الوقف في الأغصان فيضمّنها، كما اعتمد الرّمادي مواضع الوقف في المركز"[4].

وذكر إحسان عباس، انْطِلاَقا من هذا النص، أنّ المراحل التي مرّ بها الموشح ثلاث[5]:

1- كان الموشح في البداية أشطارا كالقصيدة، إلاّ أنّه من مهمل الأعاريض، ويختلف عن الشعر في أنّ له قفلا ختاميا يسمّى المركز ويكون عاميا أو عجميا، وهذا ما فعله القبري وربما ابن عبد ربه، وليس فيه تضمين أو أغصان.

2- الاكثار من التضمين في الأقفال؛ أي تجزئة الأشطار إلى أجزاء صغيرة، وهذا هو ما فعله الرمادي.

---

[1] يُنظر: ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، مج1، دار الثقافة، د.ط، لبنان، 1997م، ص: 469.

[2] جميل سلطان: الموشحات إرث الأندلس الثمين، ص: 54.

[3] يُنظر: ابن خلدون: المقدمة، تح: خليل شحادة / سهيل زكار، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، لبنان، 2001م، ص: 817.

[4] ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مج1، 469.

[5] يُنظر: إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط2، عمان، 1997م، ص: 183.

3- الاكثار من التضمين في الأغصان؛ أي تجزئة أشطارها، وهذا هو ما فعله عبادة ابن ماء السماء غير أنّه لم تصلنا نصوص تنتمي إلى المرحلتين الأولى والثانية، فأقدم ما وصلنا من موشحات، موشحتان لعبادة بن ماء السماء يُنازعه ابن القزاز في واحدة منهما.

ويُمكن أن نمثّل للمرحلة الأولى بقول ابن زهر[1]: حُرِمْتُ لَذِيذَ الكَرَى

سَهِرْتُ وَنَامَ الوَرَى

تُرَى لَيْتَ شِعْرِي تَرَى

أَ سَاعَاتُ لَيْلِي شُهُورْ

أَمِ اللَّيْلُ حَوْلِي يَدُورْ

ويُمكن أن نُمثّل للمرحلة الثانية بقول التطيلي[2]: غَيْرِي إِذَا أَحَبَّ يُدَاهِي أَوْ يُدَاهِنْ

أَمَا كَفَى الضَّنَا ظَاهِرًا وَالشَّوْقُ بَاطِنْ

قَدْ كُنْتُ نَاسِكًا أَوْ كَمَا كُنْتُ وَلَكِنْ

حُبُّ الملاَحِ، أَفْسَدَ نُسُكِي وَصَلاَحِي

وممّا يمكن التمثيل به للمرحلة الثالثة قول ابن ماء السماء[3]: يَا سَنَا، الشَّمْسُ وَ يَا أَبْهَى مِنَ الكَوْكَبِ

يَا مُنَى، النَّفْسُ وَ يَا سُؤْلِي وَ يَا مَطْلَبِي

هَا أَنَا، حَلَّ بِأَعْدَائِكَ مَا حَلَّ بِي

عُذَّلِي، مِنْ أَلَمِ الهجْرَانِ فِي مَعْزِلِ

وَالخَلِي، فِي الحُبِّ لاَ يَسْأَلُ عمَّنْ بُلِي

وعلى كلٍّ، فإنّ أنماط هذه الموشحات استمرت جميعا إلى ما بعد ابن ماء السماء على تفاوتٍ بينها من عصر إلى آخر، وربّما من وشاح إلى آخر. مع ملاحظة أنّ الموشحات في العصر الغرناطي آلت إلى جنس ما ابتدأت به من حيث مشابهتها للقصيد، مع فارق أنّها كانت في البدء على أشطار الأعاريض في حين مالت في العصر الغرناطي إلى الأعاريض المزدوجة.[4]

1-5-3- الفريق الثالث:

ويمثّله المستشرقون الإسبان الذين ذهبوا إلى أنّ الموشحات الأندلسية قد تأثرت في نشأتها بأغانٍ أعجمية نظمت باللَّهَجَات الإيبيرِيَّة القديمة[5].

---

[1] ابن دحية: المطرب من أشعار أهل المغرب، تح: إبراهيم الأبياري وآخرون، دار العلم للجميع للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، لبنان، د.ت، ص:205.

[2] ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، ص: 82.

[3] مصطفى السقا: المختار من الموشحات، ص: 194.

[4] يُنظر: مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية (دراسة في الضوابط الوزنية)، ص: 12.

[5] يُنظر: مُحَّد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، ص: 53.

وقد استند أصحاب هذا الرأي إلى عدّة مقومات طرحها بعض المستشرقين، أبرزُها نظرية التأثُّر الناتج عن اختلاط العرب الفاتحين "برعاياهم عن طريق المصاهرات المتزايدة، لاسيّما بعد انتشار الإسلام واعتناقهم إيَّاه طواعيةً"[1] ثمَّ "انعكس هذا الامتزاج أو التوفيق بين سائر الطوائف على حياة الشعر متمثلا في ابتكار (الموشحة)"[2].

كما اعتمد كثيرٌ من أصحاب هذا الرأي وفي مقدِّمتهم المستشرق الإسباني" خوليان ريبيرا" (ribera)، على الخرجة في إثبات نظرية الأصل الاسباني، واتخذوا موضوع اللَّهجات في الأندلس حجَّةً لتغريب أصل الموشح خاصة بعد اكتشاف بعض الخرجات العجمية في الموشحات، وذهبوا إلى أنّ هذه الخرجات العجمية ما هي إلاّ بقايا أغاني الروُمَانْث الإسبانية، التي كانت شائعة في أوساط المجتمع الإسباني، والموشحات الأندلسية إنّما نشأت تقليدًا لهذه الأغاني.[3]

و نجد أيضا "إميليو غرسية غومس"(Garcia gomez) - شيخ المستشرقين وحامل لواء الدراسات العربية في إسبانيا طوال القرن العشرين- الذي يرجّح أن يكون الموشح "مستوحى من شعر غنائي كان شائعا في أوساط الإسبان من أهل البلاد الأصليين"[4]، ويرى بأنّه يمكننا عدُّ المخترع الأوّل للموشحة "شاعرا فولكلوريا" قبل أن يعرف هذا المصطلح بقرون طويلة. ونعني بذلك أنّه عربي شغف بما كان يتردّد على سمعه من أغنيات شعبية منظومة في "لطينية" إسبانيا الدّارجة – وهي أغانٍ بسيطة ساذجة تلقائية تجري في الغالب على لسان امرأة (لعلّها مثل تلك الأغاني التي ربّما يكون قد سمعها من أمّه أو زوجته الاسبانية)- وبلغ من ولعه بهذه الأغنية أن رصّع بها موشحته"[5].

ومع ذلك فإنّنا نجد طائفة من الدارسين الإسبانيين لا يزالون منشغلين بدراسة مجموعة من الموشحات القديمة التي عُثِر عليها مكتوبة بالحروف اللاتينية، وهم يؤملون أن يجدوا فيها ما يكشف الضباب الذي يملأ جوَّ الموشحات، وخصوصا فيما يتعلق بنشأتها الأولى[6]؛ لأنّ النتائج السابقة التي توصّلوا إليها لم تكن –على حدّ قول غرسية غومس- إلاّ "منطلقا لجدل طويل عنيف... ولا تبدو له نهاية قريبة"[7] ؛ لأنّها "قائمة على الاستنتاج دون البرهان"[8]، وفي هذا يقول (آنخل جنثالث بالنثيا): "لم نوفق -إلى الآن- إلى تعرّف المصدر الذي استوحاه مقدم عندما ابتكر فن التوشيح، فيذهب البعض إلى أنّ أصل الموشح أندلسي محلي، ويذهب البعض الآخر

---

[1] إميليو غرسية غومس: الشعر الأندلسي خلاصة تاريخية، (كتاب ثلاث دراسات عن الشعر الاندلسي)، تر: محمود علي مكي، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، د.ب، 1999م، ص:58.

[2] المرجع نفسه، ص:61.

[3] يُنظر: مُحَّد عباسة، الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، ص: 54.

[4] إميليو غرسية غومس: الشعر الأندلسي خلاصة تاريخية، ص: 61.

[5] المرجع نفسه، ص: 63.

[6] يُنظر: مصطفى السقا: المختار من الموشحات، ص: 61.

[7] إميليو غرسية غومس: الشعر الأندلسي خلاصة تاريخية، ص:61.

[8] مصطفى الشكعه: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص:384.

إلى أنّه جليقي، ويذهب نفر ثالث إلى أنّ أصله البعيد روماني Romanica؛ بل قال بعضهم إنّ الموشحات أتت الأندلس من بغداد وأنّ أصلها يُلتمس في الرباعيات العربية الفارسية"[1].

ومن الباحثين العرب الذين انضمّوا إلى هذا الفريق، نجد الدكتور "مصطفى عوض الكريم" الذي يقول:"نحن أميل إلى الرأي القائل بأنّ الوشاحين الأوائل قد قلّدوا شعرا غنائيا عجميا، كان موجودا أمامهم سمعوه وامتلأت نفوسهم بموسيقاه وألحانه فحاولوا النظم على نهجه فجاءت الموشحات"[2]. ونجد أيضا "بطرس البستاني" الذي يرى أنّ الموشحات "ليست بعربية بحتة، إنّما هي مستعربة(Mozarabes) كأهل الأندلس، وما في الأندلس من فنون وعادات وأزياء، وكانوا في بدء نشأتها يحلّونها بالألفاظ الأعجمية كما ذكر ابن بسام في الذخيرة"[3].

كما استدلّ بعض الباحثين في قولهم بتأثير الأغاني الشعبية الاسبانية في نشأة هذا الفن؛ بأنّ أوزان الموشحات لا تنطبق على أوزان الشعر المعروفة، بل تعتمد على صنعة الغناء أوّل ما تعتمد، فهذا "مصطفى السقا" يقول: "ومما يقوي أنّ الموشحات ليست عربية النشأة أوزانها الخارجة عن أوزان الشعر العربي القديم... فهي ليست عربية في الغالب، ولكن الشعراء العرب الذين كانوا يبارون ناظمي الموشحات كانوا يؤثرون الأوزان العربية"[4].

واستنادا للاعتبارات السابقة كان للباحثين في الموشحات آراء مختلفة، ولكن مهما قيل في نشأة الموشّح واختلف الدارسون والمستشرقون حولها، إلاّ أنّه -كما يقول الدكتور "صلاح فضل"- قد يكون هذا "الجهد النقدي الضائع الذي يتكلّفه بعض الباحثين، للمباعدة بين الصفة الأندلسية والموشحات، بإرجاعها إلى أنماط المسمّطات والمخمّسات المشرقية يغيب عنه الوعي بشبكة العلاقات النّصية والتاريخية معًا"[5]؛ وذلك باعتراف أهل المشرق أنفسهم، كابن سناء الملك الذي كان صريحا وقاطعا في تحديده لهذه النسبة من أوّل سطر في كتابه؛ فيقول: "وبعد. فإنّ الموشحات مما ترك الأوّل للآخر، وسبق بها المتأخر المتقدّم، وأجلب بها أهل المغرب على أهل المشرق، وغادر بها الشعراء من متردّم"[6]، ورغم تقليد عرب المشرق للمبدعين الأصليين لهذا الفن (أبناء الأندلس) إلاّ أنّ الموشحات الأندلسية ظلّت تمتاز بالظاهرة اللغوية الفريدة، وهي ظاهرة الاختلاط بلغة أخرى اختلاطا فنيا مدروسا، وهي اللغة الاسبانية القديمة كما نراه في خرجات بعض الموشحات، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى فإنّ ظهور الخرجة الأعجمية ليس دليلا على أنّ الأصل في الموشحات، الإسبانية؛ لأنّه من البديهيات إذا كان هذا المجتمع يتكلم لغتين (العربية والأعجمية المحلية)، ويتساهل في النظم -خاصة إذا كان الهدف من المنظومة أن تُغنَّى- فإنّه يمكن للشاعر (الوشاح) الذي يجيد هاتين اللغتين أن يجعل بعض ألفاظها أعجمية، وما ذلك إلاّ من باب التطرف الذي يعمد إليه الوشاح الأندلسي المجيد للغة الأعجمية التي كان يعرفها

---

(1) آنخل جنثالث بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي، تر: حسين مؤنس ، مكتبة الثقافة الدينية، د.ط، د.ب، د.ت، ص: 154-155.

(2) مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، ص: 109.

(3) بطرس البستاني: أدباء العرب في الأندلس، دار نظير عبود، د.ط، د.ب، د.ت، ص: 172.

(4) مصطفى السقا: المختار من الموشحات، ص: 63.

(5) صلاح فضل: شفرات النص، ص: 95.

(6) ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، ص:22.

جلّ المجتمع الأندلسي إن لم يكن كلّه، على أنّه لو ظهرت بعض النصوص المذكورة أو على الأقل نص واحد إسباني لموشحة أو شبه موشحة لجاز لنا أن نوافق هذا الفريق من الدارسين.

وما يُمكن إضافته هنا، هو أنّ المصادر التي أرّخت للأدب الأندلسي تشير إلى أنّ ظهور الموشحات كان في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي)، ومع ذلك فإنّه لم يصلنا منها إلاّ ما يعود إلى القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)؛ أي ما أنتجه الشعراء على مدى قرن من الزمن قبل عبادة بن ماء السماء وقد ضاع، فجاء "عبادة" واستطاع أن يفرض هذا الفن على المجتمع الأندلسي، وكان "في ذلك العصر شيخ الصناعة، وإمام الجماعة، سلك إلى الشعر مسلكا سهلا، فقالت له غرائبه مرحبا وأهلا. وكانت صنعة التوشيح التي نهج أهل الأندلس طريقتها، ووضعوا حقيقتها، غير مرقومةِ البُرود، ولا منظومةِ العُقود، فأقام عبادةُ هذا مُنْآدها، وقوَّم ميلها وسنادها، فكأنّها لم تُسمع بالأندلس إلاّ منه، ولا أُخذت إلاَّ عنه".[1]

وقد جاء الموشح تلبية واستجابة لحاجة الأندلسيين الفنية للغناء والموسيقا، وانتشار مجالس اللَّهْو والمجون والسَّمر في تلك الفترة، خصوصا بعد قدوم المغني العربي الشهير "زرياب" إلى الأندلس وما أحدثه من تجديدات في الغناء. أضف إلى ذلك امتزاج الأجناس واللغات وما نتج عنه من ازدواجية لغوية، وهذا ما لاحظه الدارسون منذ القدم حول عجز المشارقة عن اللحاق بصنعة الأندلسيين في هذا الفن، وإذا حاولوا ذلك بَدَا التكلُّف على نظمهم، يقول "ابن سناء الملك" في هذا الشأن:" واعذر أخاك فإنّه لم يولد بالأندلس، ولا نشأ بالمغرب، ولا سكن إشبيلية، ولا أرسى على مرسية..."[2]؛ فعدم تأثر المشارقة بطبيعة البلاد الأندلسية وما اشتملت عليه من تنوع وجمال في الطبيعة، وامتزاج بين السكان والأجناس واللغات...كلّ هذه الأسباب كانت وراء تميّز هذا الفن في الأندلس دون سواها من البلدان، وهي أيضًا ما أعطى هذا الفن طابعا خاصا من حيث النزوع إلى موضوعات شعرية أكثر من غيرها، كما سنرى ذلك في الصفحات التالية.

1-6- الأغراض الشعرية:

لما كانت الموشحات الأندلسية متَّصِلَةً في نشأتها بمجالس الأنس والطرب والغناء، فمن الطبيعي أن تطرق في بداياتها أغراض الغزل والنسيب، وقد أكّد ابن بسام ذلك فقال: "وهي أوزانٌ كَثُرَ استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنسيب، تُشَقُّ على سماعها مصوناتُ الجيوب بل القلوب."[3] وهذا أمر طبيعي إذا ما علمنا أنّ الموشحات في نشأتها كانت من فنون الطبقة الوسطى من الشعب الأندلسي، وهي أدبها وغذاؤها الفني، فكانوا يُحْيُون بها ليالي سمرهم وأنسهم، ويعمرون بها مجالسهم ونواديهم، ولذلك كانت أحبّ الفنون إليهم فيها ما يعالج النسيب والغزل والمجون والدعابة والخمر وما إلى ذلك. ثمّ اشترك مع ناظمي الموشحات فريق من الشعراء الفصحاء، وجاروهم في صناعتهم؛ إظهارا لتفوقهم ونبوغهم، فعالجوا بها سائر فنون الشعر

(1) ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مج1، ص: 468-469.

(2) ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، ص:39.

(3) ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مج1، ص: 469.

وأغراضه، وقد أشار ابن سناء الملك إلى تنوع فنون الموشحات بقوله: "والموشحات يُعمل فيها ما يُعمل في أنواع الشعر من الغزل والمدح والرثاء والهجو والمجون والزهد"[1]، وفيما يلي توضيح لذلك:

1-6-1- موشحات في الغزل:

على الرغم من أنّ أغراض الموشحات هي بعينها أغراض الشعر العربي المختلفة، إلاّ أنّ "الغالب فيما وصل إلينا من موشحات الأندلسيين هو الغزل والنسيب، حتى المدح يقدمون له بالنسيب كما يفعل الشعراء في القصيد، وقد يختمون الموشحة بالنسيب بعد المديح."[2]

وتنقسم الموشحات التي قيلت في الغزل إلى قسمين: قسم اقتصر على الغزل وحده، وقسم خلط بين الغزل والأغراض الأخرى كالخمر ووصف الطبيعة؛ على اعتبار أنّها تؤثر بشكل أو بآخر على الوشاح الأندلسي الذي "يستحضر لحظة وصاله بالحبيب وتلذّذه بما تصنع بهما الراح وافتتانه في تلك اللحظة بالمناظر الخلاّبة، فيستوحي من هذه المناظر جمال محبوبه تارة ويُلْبِسُه إياها تارة أخرى"[3]، فهذه الموضوعات الثلاثة: الطبيعة والغزل والخمر يستدعي بعضها البعض بالضرورة؛ لأنّ مجالس الشراب كانت أكثرَ ما تُقامُ بين الرياض، ومعروف أنّ الطبيعة الأندلسية الساحرة قد فتنت شعراء الأندلس وألهمتهم صورًا حية كأنّها ملموسة، وإذا انفعلت شاعرية الوشاح في موقف كهذا، جاء موشحه انعكاسا لأثر الطبيعة والشراب في نفسه، وقد يذكره هذا الموقف بمن يحب فإذا الحنين إليه والتغزل به يجد طريقه إلى الموشح.

ومن ذلك موشحة "ابن زهر" التي يمزج فيها بين سحر الطبيعة والانتشاء بالخمر والافتتان بمحاسن الأندلسيات الجميلات جميعا، فيقول في أوّلها[4] :

فُتِقَ المسكُ بِكَافُورِ الصَّبَاحْ
وَوَشَتْ بِالرَّوضِ أَعْرَافُ الرِّيَاحْ
فَاسْقِنِيهَا قَبْلَ نُورِ الفَلَقِ
وَغِنَاءُ الوُرْقِ بَيْنَ الوَرَقِ
كَاحْمِرَارِ الشَّمْسِ عِنْدَ الشَّفَقِ

ومن أشهر وشاحي الغزل: الأعمى التطيلي، وابن زهر الحفيد، وابن سهل الإشبيلي.[5] وتأتي في الصدارة موشحة ابن سهل الإسرائيلي(هل درى ظبي الحمى)، فهي أقوى ما أثر عن الأندلسيين من الموشحات الغزلية شكلاً ومضمونًا، يقول في مطلعها[6]:

---

(1) ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، ص: 38.

(2) مصطفى السقا: المختار من الموشحات، ص: 58.

(3) مُحَّد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، ص: 86.

(4) المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، د.ط، بيروت، 1988م، مج2، ص:252.

(5) يُنظر: مُحَّد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، ص: 85.

(6) ديوان ابن سهل الأندلسي، ص: 179.

هَـلْ دَرَى ظَـبْيُ الحِمَـى أَنْ قَـدْ حَمَـى	قَلْـبَ صَـبٍّ حَلَّـهُ عَـنْ مَكْـنَسِ
فَهْـــوَ فِي حَـــرٍّ وَخَفْـــقٍ مِثْلَمَـــا	لَعِبَـتْ رِيـحُ الـصَّبَا بِالقَـبَسِ

ومثلما تغزّل الأندلسيون بالجواري والنساء نجدهم أيضا قد تغزّلوا بالغلمان، ولعلّ ابن سهل هو أكثر الوشاحين نظما في هذا النوع من الغزل؛ إذ جاء هذا الموضوع منفردا في العديد من موشحاته التي يتغزل فيها بغلام يهودي يدعى(موسى)، وكان ابن بقي والأعمى التطيلي أيضًا من الوشاحين الذين وُلِعوا بالتغزُّل بالمذكر.

والدارس للأدب الأندلسي يجد أنّ التغزل بالغلمان أو بالمذكر، كان ظاهرة اجتماعية متفشية في المجتمع الأندلسي وأسرف في تصويرها الشعراء، حتى هؤلاء الذين ترتبط أسماؤهم بسمات من الوقار قد تورّطوا في إنشاء شعر الغزل بالغلمان، بحيث يُخيل له أنّ هذه العادة الغريبة قد أصبحت جزءا من كيان ذلك المجتمع[1]، وإن كان هناك من يفسر هذه الظاهرة بأنّ "صيغة التذكير لا تعني بالضرورة أنّ الوشاح يتغزل بغلام بل إنّ الكثير من الموشحات التي خُصِّصت للغزل النسوي أشار فيها الوشاحون إلى المرأة بصيغة المذكر"[2].

1-6-2 موشحات في المدح:

أخذ فن المديح حيِّزًا معتبرا في الموشحات الأندلسية حين استغلَّها الوشاحون للوصول إلى عطايا الملوك والأمراء وهِبَاتِهِمْ، لكنّه جاء مندمجا في أغلب الأحيان مع أغراض الغزل والوصف والخمر، بحيث تبدأ بداية غنائية- كالعهد بالقصائد التقليدية- ثم تنتقل إلى موضوع المدح.

وقد توسع الوشاحون في هذا الغرض حتى شمل وصف الممدوح وغزواته وقصوره وجنانه...كما شمل أيضا التهنئات والمدائح النبوية التي اختصت بمدح النبي (ﷺ)، وفي مقدمة هؤلاء "ابن زمرك" (ت798هـ)، الذي اشتهر بمَوْلِدِيَّاتِهِ، وهي موشحات أحيا فيها ذكرى مولد الرسول الأعظم صلى الله عليه وسلّم[3]، كقوله في آخر موشحة من موشحاته[4]:

يَا مُـصْطَفَى وَالخَلْـقُ رَهْـنُ العَـدَمْ	وَالكَـوْنُ لَمْ يَفْتِـقْ كِمَـامَ الوُجُـودْ
مَزِيَّـــةٌ أُعْطِيتَهَـــا فِي القِـــدَمْ	بِهَـا عَلَـى كُـلِّ نَـبِيٍّ تَـسُودْ
مَوْلِـــدُكَ المرْقُـــوبُ لـــمَّا نَجَـــمْ	أَنْجَـزَ لِلأُمَّـةِ وَعْـدَ الـسَّعُودْ
نَادَيْـتُ لَـوْ يَـسْمَحُ لِي بِالجَـوَابْ	شَـهْرَ رَبِيـعٍ يَا رَبِيـعَ القُلُـوبْ
أَطْلَعْـتَ لِلْهَـدْيِ بِغَـيْرِ احْتِجَـابْ	شَمْـسًا وَلَكِـنْ مَـا لَهَـا مِـنْ غُرُوبْ

على أنّ أشهر موشحة في غرض المديح هي موشحة "لسان الدين ابن الخطيب"(ت776هـ) في مدح الأمير الغني بالله صاحب غرناطة، والتي مطلعها:[5]

---

(1) يُنظر: مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص: 54.

(2) مُحَمَّد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، ص: 89.

(3) يُنظر: المرجع السابق، ص:95.

(4) ديوان ابن زمرك الأندلسي: تح: مُحَمَّد توفيق النّيفر، دار المغرب الإسلامي، ط1، بيروت، 1997م، ص: 557.

(5) المقري: نفح الطيب، مج7، ص: 11.

جَـــادَكَ الغَيْـــثُ إِذَا الغَيْـــثُ هَمَـــى　　　　يَا زَمَـــانَ الوَصْـــلِ بِالأَنْـــدَلُسِ
لَمْ يَكُـــــنْ وَصْـــــلُكَ إِلاَّ حُلُمَـــــا　　　　فِي الكَـــرَى أَوْ خِلْـــسَةَ المخْـــتَلِسِ

1-6-3 موشحات في الرثاء:

اتَّخذ بعض الوشاحين الأندلسيين من موشحاتهم وسيلة للتعبير عن أحزانهم ومآسيهم، وموشحات الرثاء لا تُبنى إلاَّ على موضوعٍ واحد؛ لأنّه من غير المعقول أن تتضمّن المرثية أغراضا أخرى تتناقض مع ظروف النَّظم، وهي ظاهرة عُرفت في الشعر العربي القديم أيضًا.

ويُعدّ ابن اللبَّانة(ت506هـ/ 1112م) من أشهر وشاحي الرثاء، فقد خصّص معظم ديوانه في مدح بني عبّاد ورثائهم بعد زوال ملكهم[(1)]، ومن ذلك قوله من موشحة يرثيهم فيها[(2)]:

طـلّ النّجيـعُ وفـلّ الأسْـرُ　　　　غَـــــــرْبَ مُهَنّـــــــدْ
وكـان مـن مُنْتـضاهُ الـدّهرُ　　　　ومـــــــا تقلّـــــــدْ

وممن نظموا في هذا المجال أيضا "أبو الحسن علي بن حزمون"، وأشهر موشحاته في الرثاء تلك التي رثى بها أبا الحملات بن أبي الحجاج (قائد الأعنّة ببلنسية) الذي قتله النصارى، يقول فيها[(3)]:

يا عينُ بَكِّي السِّراجْ　　الأَزْهَرَا　　النَّيِّـرا　　اللاَّمِعْ
وَكَانَ نِعمَ الرِّتاجْ　　فكُسِّرَا　　كَيْ تُنْثَرا　　مَدَامِعْ

ولم يقتصر الوشاحون في رثائهم على الأشخاص بل رثوا كذلك مدنهم وأوطانهم، وتحسّروا على ما حلّ بها من خراب وحنّوا إليها بعد الهجر، وكان "ابن زمرك"(ت798هـ) قد نظم أكثر من موشحة يحنّ فيها إلى غرناطة ومن ذلك قوله بعدما ضاق به البعد عنها[(4)]:

أَبْلِـــغْ لِغَرْنَاطَـــةِ الـــسَّلاَمْ　　　　وَصِـفْ لَهَـا عَهْـدِيَ الـسَّلِيمْ
فَلَـوْ رَعَـى طَيْفُهَـا ذِمَـامْ　　　　مَـا بِـتُّ فِي لَيْلَـةِ الـسَّلِيمْ

---

(1) يُنظر: محمّد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، ص:101.
(2) لسان الدين ابن الخطيب: جيش التوشيح، ص: 71.
(3) ابن سعيد المغربي: المغرب في حلى المغرب، مج2، ص: 217.
(4) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص: 533.

1-6-4- موشحات في الهجاء:

لجأ بعض الأندلسيين إلى التوشيح للسُّخرية من خصومِهم وعَرْضِ مساوئِهم، ولم نلحظ، فيما وصل إلينا من موشحات وجود الهجاء بكثرة عند الوشاحين، ومن أبرع الوشاحين في هذا الميدان "أبو الحسن علي بن حزمون" الذي عُرف بهذا اللون في الموشحات، فقد كان يعرض في موشحاته مساوئ خصومه ويخرج من الخُلُق إلى الفُحْشِ والإسفاف[1]، ومن ذلك قوله في القاضي القسطلّي في مستهلّ موشحته[2]:

يَا أَيُّهَا القَاضِي   فَتَظْلِمْ   تَخُونُكَ العَيْنَانْ
وَلاَ الذِي ُسَطَّرْ   وَيُرْسَمْ   لاَ تَعْرِفُ الأَشْهَادْ

"ومن وشاحي الهجاء أيضا نزهون بنت القلاعي الغرناطية وأبو بكر بن الأبيض وغيرهما من وشاحي الأندلس، غير أنّ أكثر موشحاتهم كسدت ولم تصل إلينا بسبب بذاءة ألفاظها وإعراض المؤرخين عن ذكرها"[3].

1-6-5- موشحات في الزهد:

يُعدّ الزهد موضوعا تقليديا وَرَثَه الأندلسيون عن شعراء المشرق، وفي هذا الميدان يذمّ الوشاح الحياة الدنيا وملاهيها ويمدح الحياة الآخرة ويتشوق إلى لقاء ربّه.

ومن الزهديات لون استحدثه الأندلسيون في شعرهم ثم انتقل إلى الموشح يدعى "المكفَّر"، وقد عرّفه ابن سناء الملك بقوله: "والرسم في المكفّر خاصة أن لا يُعمل إلاّ على وزن موشح معروف وقوافي أقفاله، ويُختم بخرجة ذلك الموشح ليَدُلَّ على أنّه مكفِّره ومستقيل ربّه عن شاعره ومستغفره."[4]

واشتهر بالموشحات المكفّرة الوشاح "ابن الصبّاغ الجذامي" الذي أكثر من اقتباس مطالع موشحات غيره وخرجاتها التي بنى عليها مكفّراته، وكان "ابن الصبّاغ الجذامي" قد نظم في المجون واللَّهو عند شبابه، ولما بلغ سنّ الشيخوخة بدأ يتقرب إلى الله، فنظم في الزهد وأكثر منه في الموشحات ليُكفِّر عمَّا أسلف نظمه ويعترف بخطاياه[5]، ومن موشحاته متحسّرًا على أيام الشباب ومتشوِّقًا للديار المقدّسة، قوله[6]:

زَهْــرُ شَــيْبِ الــمَفَارِقْ   تَفَتَّحَـــتْ عَنْـــهُ الكِمَـــامْ
فَابْــكِ الزَّمَــانَ الــمُفَارِقْ   وَحَــاكِ فِي النَّــوْحِ الحَمَــامْ
عُوِّضْــتُ بِالــصُّبْحِ الأَصِيلْ   وَقَــدْ عَــرَا البَــدْرَ انْكِــسَافْ
أَمَّ بِالغُــــصْنِ الــــذُّبُولْ   وَكَــانَ لَــدْنًا ذَا انْعِطَــافْ
رِيــحُ الــصَّبَا فِيهَــا تمِيــلْ   كَـأَنْ سُـقِى صِرْفَ الـسُّلاَفْ

[1] يُنظر: مُحَمّد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، ص:103.
[2] ابن سعيد المغربي: المغرب في حلى المغرب، مج2، ص: 216.
[3] مُحَمّد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، ص: 104.
[4] ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، ص:38.
[5] يُنظر: مُحَمّد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، ص: 99.
[6] المقري: أزهار الرياض في أخبار عياض، ج2، تح: مصطفى السقا وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، د.ط، القاهرة، 1940م، ص: 232.

1-6-6-موشحات في التصوف:

ممّا ساعد على انتشار هذا اللون من الموشحات كثرة مجالس الذِّكر إلى جانب انتشار مجالس اللَّهو والمجون في المجتمع الأندلسي، وهذ أمر طبيعي لأنّ "كلّ غلو في ناحية من نواحي الحياة الاجتماعية لا بد له من مقابل في الاتجاه الآخر حتى يحدث نوع من التوازن في مسلك الحياة العامة، وما دام هناك إسراف في الملاذ وغلو في الإقبال على الشهوات لا يكون غريبا أن يوجد بين الناس من يجانب الملاذ ويخاصم الشهوات ويبتعد عن الدنيا ويقترب إلى الآخرة، ابتعاد الطرف الآخر عن الآخرة وإقباله على الدنيا".(1)

ومع ذلك فإنّه لم يصلنا من الموشحات الأندلسية التي تطرّقت إلى موضوع التصوّف، إلاّ ما يعود إلى القرن السادس الهجري وما بعده، وأقدم الموشحات في هذا الغرض هي التي تُنسب إلى الشيخ "محي الدين بن عربي" (ت638هـ/1240م) وهو من أشهر وشاحي الصوفية، ومن ذلك قوله في إحدى موشحاته(2):

سَرَائِرُ الأَعْيَانْ   لاَحَتْ عَلَى الأَكْوَانْ   لِلنَّاظِرِينْ
وَالعَاشِقُ الغَيْرَانْ   مِنْ ذَاكَ فِي حَرَّانْ   يُبْدِي الأَنِينْ

وممّن نظموا في التصوف أيضًا، شاعر الصوفية الكبير "أبو الحسن علي بن عبد الله الششتري"، وله ديوان ضخم في التصوف خرج أكثره في الموشحات والأزجال.(3)

وبهذا لم يترك فن التوشيح مجالا أو غرضا من أغراض الشعر القريض دون أن ينظم فيه، ومع ذلك يبقى نجاحه في أي غرض من هذه الأغراض إنّما يعتمد على مدى قدرة الوشاح في تطويع هذا الفن لذلك الغرض، بحيث نشعر معه وكأنّه ينظم قصيدة وهو مستريح لا يكابد مشقة ولا يتصنع في نظم توشيحه، بل نجده "يرسم ويصور ويجانس ويستعير ويضرب في آفاق الصناعة غير الثقيلة بأسهم مصيبة وبأنصبة عديدة وفيرة"(4). وهذا ما جعل بعض الوشاحين أصبح لهم من الشهرة ما سمح لمؤرخي الأدب الأندلسي بتخليد أسمائهم في مصنَّفاتهم، في حين كسدت أسماء البعض الآخر بسبب تصنّعهم وعدم قدرتهم على تطويع هذا الفن للتعبير عن مشاعرهم، وفي ما يلي عرض مختصر لأشهر الوشاحين حتى تكتمل للقارئ الكريم الصورة العامة لفن الموشحات.

1-7- أشهر الوشاحين:

سبق الحديث عن نشأة الموشح وذكرت بعض الوشاحين الذين ساهموا في بدايات الموشح، مثل: محمّد بن محمود القبري، وابن عبد ربه... وغيرهما ممن كسدت موشحاتهم ولم تصل إلينا. والآن سأحاول ذكر أسماء للبعض من مشاهير الوشاحين الذين ظهروا في الأندلس، وعلى رأسهم:

- **عبادة بن ماء السماء (ت 422هـ/1030م)**: هو أبو بكر عبادة بن عبد الله بن مُحَّد بن عبادة بن ماء السماء، كان رأس الشعراء، وهو الذي أقام عماد الموشحات وهذّب ألفاظها وأوضاعها واشتهر بها اشتهارا غلب

(1) مصطفى الشكعه: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص:440.
(2) المقري: نفح الطيب، مج2، ص: 181.
(3) يُنظر: ديوان أبي الحسن الششتري: تح: علي سامي النشار، دار المعارف، ط1، الاسكندرية، 1960م، ص: من 83 إلى 315.
(4) مصطفى الشكعه: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص: 420.

عليه، وكانت موشحاته على عكس موشحات سابقيه مكتملة الصورة، بعيدة عن التكلّف، لكنّها ضاعت ولم يبق منها شيء يُنسب إليه إلاّ موشحتين[1]، يقول في مطلع إحداهما[2]:

حُبُّ المهَا عِبَادَةْ مِنْ كُلِّ بَسَّامِ السِّوَارِ

قَمَرٌ يَطلَعْ مِنْ حُسْنِ آفَاقِ الكَمَالِ حُسْنُهُ أَبْدَعْ

- **مُحَّد بن عبادة القزّاز (ت488هـ/1095م)**: هو أبو عبد الله مُحَّد بن عبادة المعروف بابن القزّاز، وهو من مشهوري الشعراء والأدباء، وأكثر ما ذُكر اسمه وحفظ نظمه في أوزان الموشحات، وقد برع في نظمها، وشهد له المقدّمون بالتفوق والتقدّم[3]، فقال أبو بكر بن زُهر: "كلّ الوشاحين عيالٌ على عُبادة القزّاز"[4]، ومن أروع موشحاته موشح غزلي يقول فيه[5]:

بَدْرُ تمّْ	شَمْسُ ضُحَى	غُصْنُ نَقَا	مِسْكُ شَمْ
مَا أَتَمْ	مَا أَوْضَحَا	مَا أَوْرَقَا	مَا أَنَمْ
لاَ جَرَمْ	مَنْ لَمَحَا	قَدْ عَشِقَا	قَدْ حُرِمْ

- **الأعمى التُطَيلي (ت 525هـ/1130م)**: هو أبو جعفر أحمد بن عبد الله بن أبي هريرة التُطَيْلي (أو التليطلي أو الطُلَيْطُليّ) الوشاح المشهور، من شعراء الأندلس في دولة المرابطين، وشعره في غاية الجودة، ولكنّ شهرته الأدبية مبنية على ما له من موشحات رائعة. قيل أنّ جماعة من الوشاحين اجتمعوا في مجلس في إشبيلية وكان كلّ واحد منهم اصطنع موشحة وتأنّق فيها[6]، فتقدم الأعمى التُطَيْلي للإنشاد وافتتح موشحته بقوله[7]:

ضَاحِكٌ عَنْ جُمَانْ سَافِرٌ عَنْ بَدْرِ ضَاقَ عَنْهُ الزَّمَانْ وَحَوَاهُ صَدْرِي

فلمّا سمعه الوشاحون خرق "ابن بقي" موشحته، وتبعه الباقون.

- **ابن بقي (ت 540هـ/1145م)**: هو أبو بكر يحيى بن مُحَّد بن عبد الرحمان بن بقي الأندلسي القرطبي، شاعر ذو روائع، تميّز شعره بالجودة لكنّه اشتهر في إجادة الموشحات[8]، ومن أجمل ما وقع له من الموشحات، قوله[9]:

---

(1) يُنظر: عيسى خليل محسن: أمراء الشعر الأندلسي، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2007م، ص: 376-377.

(2) انطوان محسن القوّال: الموشحات الأندلسية، دار الكتاب العربي، ط3، بيروت، 2003م، ص: 18.

(3) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 19.

(4) جميل سلطان: الموشحات إرث الأندلس الثمين، ص:67.

(5) انطوان محسن القوّال: الموشحات الأندلسية، ص:20.

(6) يُنظر: جميل سلطان: الموشحات إرث الأندلس الثمين، ص:72-74.

(7) لسان الدين ابن الخطيب: جيش التوشيح، ص:16.

(8) يُنظر: انطوان محسن القوّال: الموشحات الأندلسية، ص: 52.

(9) المرجع نفسه، ص: 52.

عَبِثَ الشَّوْقُ بِقَلْبِي فَاشْتَكَى أَلَمَ الوُجْدِ، فَلَبَّتْ أَدْمُعِي

أَيُّهَا النَّاسُ فُؤَادِي شَغِفُ

وَهْوَ مِنْ بَغْيِ الهَوى لاَ يُنْصَفُ

كَمْ أُدَارِيهِ وَدَمْعِي يَكِفُ

• **الحفيد ابن زُهْر(507هـ/595هـ) (1113م/1199م)**: هو أبو بكر محمّد بن أبي مروان عبد الملك بن أبي العلاء زُهر بن الأيادي الأندلسي الإشبيلي، كان من أهل بيتٍ كلُّهُم علماء رؤساء، وحكماء وزراء، متقدّمون عند الملوك. عاصر دولتي الموحدين والمرابطين، ومات مسمومًا بمرّاكش من قبل أحد الوزراء حسدًا وغيرةً. كان شاعرا وشاحا وطبيبا ووزيرا، ولكن شهرته الأدبية انْبَنَتْ على ما له من موشحات جميلة[1]، بل إنّ موشحاته – كما يقول الدكتور مصطفى الشكعه-" من أرق ما كتب في هذا الفن على الإطلاق، وهو مكثر عددًا، متنوع فنًا وموضوعًا، مبدع صوغًا ومعنى"[2]، كقوله في مطلع موشحة "رابحا نظري"[3]:

بِأَبِي مَنْ رَابَهَا نَظَرِي فَبَدَا فِي وَجْهِهَا الخَجَلُ

أَ مَهَاةٌ تِلْكَ أَمْ بَشَرُ

لِلْوَرَى فِي حُسْنِهَا عِبَرُ

غُصْنُ بَانٍ فَوْقَهُ قَمَرُ

• **إبراهيم ابن سهل(605هـ/649هـ)(1208م/1251م)**: هو أبو إسحاق ابراهيم ابن سهل الإشبيلي الأندلسي، شاعر إشبيلية ووشّاحها، كان يهوديًا لكنّه خالط المسلمين في الأندلس والمغرب وقرأ معهم حتى أسلمَ، ومدح النبي محمّد (ص) بقصيدة شعرية. سكن "سبتة" في المغرب الأقصى، وغرق مع واليها حين كانا في زورقٍ انقلب بهما فهَلَكَا، وقد اشتهر بغزله وعشقه وشدّة هيامه[4]، وله ديوان صغير[*] يضم مجموعة من القصائد والموشحات أشهرها موشحه الذي عارضه الكثير من الشعراء ويبدأه بقوله[5]:

هَلْ دَرَى ظَبْيُ الحِمَى أَنْ قَدْ حَمَى قَلْبَ صَبٍّ حَلَّهُ عَنْ مَكْنَسِ

• **لسان الدين ابن الخطيب (713هـ/776هـ)(1313م/1374م)**: هو لسان الدين محمّد بن عبد الله بن سعيد الغرناطي المعروف بابن الخطيب، كان وزيرا بغرناطة في عهد بني الأحمر. أوقع به بعض حُسَّاده، فاتُّهِمَ بالكفر والزَنْدَقة. فرّ إلى المغرب واعْتُقِل هناك، ثمّ قُتِلَ خنقًا وأُحْرِقَتْ جثّته وآثاره[6].

---

[1] يُنظر: جميل سلطان: الموشحات إرث الأندلس الثمين، ص:75-76.

[2] مصطفى الشكعه: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص: 417.

[3] انطوان محسن القوّال: الموشحات الأندلسية، ص: 93.

[4] يُنظر: ترجمته الكاملة: ديوان ابن سهل الأندلسي :تح: يسري عبد الغني عبد الله، دار الكتب العلمية، ط3، لبنان، 2003م، ص: 5 وما بعدها.

[*] اعتمدنا في ما سيأتي من هذا البحث على النسخة التي حققها الدكتور: إحسان عباس.

[5] ديوان ابن سهل الأندلسي: تح: إحسان عباس، دار صادر، د.ط، بيروت، 1980م، ص:283.

[6] يُنظر: ترجمته الكاملة في مقدمة كتاب جيش التوشيح.

كان ابن الخطيب من مشاهير الأدباء والمؤرخين بالأندلس، وهو كثير المؤلفات؛ إذ "تقع في نحو ستين كتابا"[1] منها "الإحاطة في أخبار غرناطة" و" جيش التوشيح" الذي أورد فيه تواشيح أهل الأندلس، وله ديوان يضم أشعاره وبعض موشحاته، ومن بديعه قوله في مستهل موشحه الذي عارض فيه موشح ابن سهل السابق[2]:

جَـادَكَ الغَيْـثُ إِذَا الغَيْـثُ هَمَـى   يَا زَمَـانَ الوَصْـلِ بِالأَنْـدَلُسِ

- **ابن زمرك (733/791هـ)(1333/1389م)**: هو أبو عبد الله محمّد بن يوسف بن محمّد بن أحمد يوسف الصريحيّ المعروف بابن زُمْرُك، ولعلّه آخر وشّاح مشهور أنجبته الأندلس، وُلِد بغرناطة ونشأ بها، وهو أشهر تلامذة ابن الخطيب. تولى الوزارة في غرناطة بعد الإيقاع بأستاذه وفراره إلى المغرب. وتوفي مقتولا بإيعاز من سلطان غرناطة[3].

كان ابن زمرك واسع المعرفة، غزير المادة، حاد الذكاء، جيّد الكتابة والشعر، وله ديوان شعر يضم أشعاره وموشحاته، ومن ذلك قوله[4]:

نَسِيمُ غَرْنَاطَـةٍ عَلِيـلُ   لَكِنَّـهُ يُـبْرِئُ العَلِيـلْ[**]
وَرَوْضُـهَا زَهْـرُهُ بَلِيـلُ   وَرَشْـفُهُ يَنْقَـعُ الغَلِيـلْ

هذا ولـمّا انتهى أمر التوشيح في الأندلس؛ "بسقوط غرناطة سنة (897هـ/1492م)"[5]، انتقل فن الموشح إلى المشرق العربي، وحمل المشارقة لواءه واستمروا على ذلك جيلا بعد جيل، وعلى رأسهم:

- **ابن سناء الملك (550/608هـ) (1155/1211م)**: وهو أبو القاسم هبة الله بن جعفر بن سناء الملك الشاعر المصري، كان شاعرا ذو ثقافة عالية، وهو أوّل وشاح مشرقي[6]، كان وَلُوعًا بالموشح فاستقصى أخباره وأُسُسَهُ، وجمع طائفة من أحسن ما عُرِف منه في كتابه "دار الطراز"، كما أودعه موشحاته التي نظمها هو نفسه، وأشهر موشحاته تلك التي يقول في مطلعها[7]:

حَبِيبِي ارْفَعْ حِجَابَ النُّورْ   عَـنِ العِـذَارْ
تَنْظُرِ المِسْكَ عَلَى كَافُورْ   فِي جُلَّنَـارْ

- **صلاح الدين خليل بن أيبك الصَّفدي (696هـ/1296م)(764هـ/1363م)**: وهو أيضا من الأسماء اللامعة في هذا الفن، شاعر وأديب ومؤرّخ فلسطيني من مدينة "صَفَد". نظم في الشعر والموشحات

---

(1) جميل سلطان: الموشحات إرث الأندلس الثمين، ص: 80.
(2) المقري: نفح الطيب، مج 7، ص: 11.
(3) يُنظر: انطوان محسن القوّال: الموشحات الأندلسية، ص: 182.
(4) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص: 531.
(**) عليل الأولى: منعش.   عليل الثانية: مريض.
(5) مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، ص: 162.
(6) يُنظر: ترجمته الكاملة في مقدمة كتاب "دار الطراز".
(7) مقدّمة ابن خلدون، ص: 825.

وألّف كتبا كثيرة ضاع أكثرها، ومن كتبه المطبوعة: الوافي بالوفيات، جنان الجناس، وتوشيع التوشيح...وله أكثر من واحد وعشرين كتابا مخطوطا.[1] ومن جيد موشحاته موشحة نظمها على طريقة ابن زهر يقول فيها[2]:

هَلَكَ الصَبُّ المعَنَّى هَلْ لَكَا　　　فِي تَلاَفِيهِ بِوَعْد مُطْمَع

أَيُّهَـا البَـدْرُ الـذِي لَمَّـا بَـدَا

غَابَ عَنْ عُشَّاقِهِ فِيهِ الهُدَى

أَنْـتَ فِي قَلْـبِي مُقِـيمٌ أَبَـدَا

- **صفي الدين الحِلّي (677هـ/1278م)(750هـ/1349م)**: وهو أيضا من أشهر الوشاحين المشارقة، وُلد بالحلة – بين الكوفة وبغداد–، كان شاعرا مجيدا وله ديوان مطبوع يتضمن أحد عشر موشحًا حاول فيها إظهار مقدرته الفنية فراح يلتزم ما لا يُلْزَم[3]، من ذلك قوله في مطلع الموشحة[4]:

وَحَقِّ الهَوى مَا حُلْتُ يَوْمًا عَنِ الهَوى　　　وَلَكِـنّ نَجْمِـي فِي الـمَحَبَّةِ قَـدْ هَـوَى

وَمَا كُنْتُ أَرْجُو وَصْلَ مَن قَتْلِي نَـوَى　　　وَأَضْـنَى فُـؤَادِي بِالقَطِيعَـةِ وَالنَّـوَى

وهكذا استمرّ –كما قلت– أمر التوشيح جيلا بعد جيل، واكتسب على مدى الأيّام قيمة كبيرة، ومكانة سامية في ميدان الغناء والطرب، حتى إذا ما وصلنا إلى العصر الحديث والمعاصر نجد من الشعراء من نظم على طريقة الموشح، كالشاعر "أحمد شوقي" الذي نظم على هذه الطريقة موشحته "صقر قريش"[*]، ونجد أيضا الأديب اللبناني المرحوم "سليمان البستاني"(1273هـ/1856م)(1343هـ/1925م) الذي استغل هذه الطريقة في ترجمته لإلياذة "هوميروس" التي ترجمها شعرا عن اليونانية، أو في مثل قوله في مطلع موشح "الشفاء"[5]:

أَفِـقْ وَلَـوْ حِينًـا قُبَيْـلَ الرَّحِيـلْ

لَمْ يَبْـقَ مِـنْ صَـحْوِكَ إِلاَّ القَلِيـلْ

أَفِقْ فَذِي شَمْسُكَ رَأْدَ الأصيلْ[*]

كما كتب على طريقته أيضا المرحوم "إيليا أبو ماضي" بعض المنظومات، منها موشحة "البلبل السجين"، يقول في مطلعها[6]:

يَا رُبَّ لَيْـلٍ بِـلاَ سَـنَاءِ　　　كَأَنَّمَـا بَـدْرُهُ يَتِـيمُ

مَـشَى بِـهِ اليَـأْسُ فِي الرَّجَـاءِ　　　كَأَنَّـهُ النَّـارُ وَ الهَـشِيمُ

(1) يُنظر: عيسى خليل محسن: أمراء الشعر الأندلسي، ص: 394 .
(2) المرجع نفسه، ص: 396.
(3) يُنظر: مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، ص: 161.
(4) ديوان صفي الدين الحلّي: تح: كرم البستاني، دار صادر، د.ط، بيروت، د.ت، ص:453.
(*) نص الموشحة في ديوان الشوقيات لأحمد شوقي، دار العودة، د.ط، بيروت، 1988م، ج2، ص: 171.
(5) انطوان محسن القوّال: الموشحات الأندلسية، ص: 263.
(*) رأد الأصيل: وقت ارتفاعه.
(6) ديوان إيليا أبو ماضي، دار العودة، د.ط، بيروت، د.ت، ص:631.

لَيْـتَ الـدُّجَى رَقَّ لِلْمُحِـبِّ   أَوْ لَيْــتَ لِي مُهْجَــةً حَجَـرْ

ومع كل ما تقدّم ذكره تبقى هذه الأمثلة، مجرد نماذج من عديد النماذج الموجودة والمنظومة في هذا المجال، واستيعابها جميعا يُعدّ ضربًا من المستحيل؛ نظرا لكثرتها وتشعُّبها من جهة، وخروجها عن دائرة هذا البحث من جهة أخرى، وعليه فإنّ ذكرها هنا وبهذه الصورة هو فقط من باب التوضيح لفن الموشحات؛ بما يُسهِّل علينا الانتقال إلى صميم البحث في بنيته الإيقاعية وتحليل طبيعته التركيبية، على اعتبار أنّ الموشحة "نواة لثورة شاملة على الوضع القديم في دنيا الشعر العربي. فهي بأوزانها وقوافيها المتنوعة تفتح للشاعر آفاقا جديدة تعينه على الخلق والابتكار"[(1)]، ولكن قبل ذلك يُسْتَحسن بنا الوقوف قليلا عند مصطلح "الإيقاع" وما يحمله من دلالات.

2- تعريف الإيقاع:

2-1- التعريف اللغوي:

يرجع الجذر اللغوي لمصطلح (الإيقاع) إلى الفعل(وقع)، حيث ورد في لسان العرب: "وَقَعَ على الشّيءِ ومنه يَقَعُ وَقْعًا ووُقُوعًا: سَقَطَ، وَوَقَعَ الشَّيءُ مِنْ يَدِي كَذَلِكَ، وَأَوْقَعَهُ غَيْرُهُ وَوَقَعْتُ مِنْ كَذَا وَعَنْ كَذَا وَقْعًا... وَيُقَالُ سمِعْتُ وَقْعَ المطَرِ وَهُوَ شِدَّةُ ضَرْبِهِ الأَرْضَ"[(2)]. وفي كتاب العين للخليل ابن أحمد الفراهيدي (ت175هـ): "الوَقْع: وَقْعَةُ الضّربِ بالشّيء. ووَقْعُ المطرِ، ووَقْعُ حوافِرِ الدّابَةِ، يعني: ما يُسْمَعُ من وَقعِه"[(3)]، وبهذا المعنى يصبح الإيقاع عبارة عن صوتٍ يتكرَّرُ أو يَحْدُث بتتابعٍ زمنيٍّ محدّدٍ ومُنْتَظَمٍ في مظاهر كثيرة ومتنوعة؛ فوقع الأقدام إيقاع، ودقات القلب إيقـاع، وسـقوط قطـرات المطـر إيقــاع، ودقـات الـساعة إيقــاع، والأصـوات الـتي تـصدرها عجـلات القطـار إيقاع...والطبيعة مليئة بمثل هذه الأصوات الإيقاعية التلقائية (الغير مقصودة).

والإيقَاع أيضًا مصدر الفعل المزيد(أوقَعَ)؛ حيث جاء في موسوعة علوم اللغة العربية: "الإيقاع، في اللغة، مصدر الفعل "أَوْقَعَ". وأوقَع المغنّي: وضَع ألحانَ الغناء على موقعها وميزانها"[(4)]، وهو المعنى نفسه الذي نجده في المعجم الوسيط[(*)] ولسان العرب[(**)] وغيرهما من المصادر، التي تتّفق على جعل هذا النَّوع من الإيقاع المقصود: هو توقيع الألحان وتبيينها في أذن السامع، وتبيينها إنّما يتمُّ بتكرارها وترديدها، وهذا الأخير هو الأساس الذي يقوم عليه الإيقاع، حتى يستطيع إحداث تلك التأثيرات والانفعالات في نفس المتلقي.

---

(1) مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، ص:167.

(2) ابن منظور: لسان العرب، ص:4894، (مادة وقع).

(3) الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت-لبنان، 2003م، ج4، ص:392، مادة (وقع).

(4) إميل بديع يعقوب :موسوعة علوم اللغة العربية، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت-لبنان ،2006م، ج3، ص:465.

(*) "(أَوْقَعَ) المغَنِّي: بَنَى ألحانَ الغِنَاء على مَوقِعها وميزانها ... (الإيقَـاعُ): اتِّفـاقُ الأَصوات وتوقيعها في الغناء". المعجم الوسيط (المرجع السابق)، ص: 1050، مادة (وقع).

(**) "والإيقاع من إيقاع اللَّحْنِ والغِنَاءِ وهو أن يُوقِّعَ الألحان ويُبَيِّنَهَا". ابن منظور (المرجع السابق)، ص:4897.

2-2- التعريف الاصطلاحي:

يكشف التدقيق في المعنى الاصطلاحي لمصطلح (الإيقاع) عن سمة جوهرية فيه، تربطه مع أغلب مشتقات مادة "وقع" السابقة الذكر، وهذه السمة تُشير إلى تشكّل نظام ما. فابن سينا(ت427هـ) يُعرّفه بأنّه: " تقدير ما لزمان النقرات"[(1)]، وهذا يعني أنّه يأخذ بالاعتبار العلاقة الزمانية التي تحكم تلك النقرات وتتحكّم في المسافات الفاصلة فيما بينها، وهو ما عبّرنا عنه بالنظام.

والمفهوم الغربي للإيقاع (Rhythm) مشتق من الجذر اللغوي اليوناني الذي يعني التّدفق والجريان، حيث جاء في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب بأنّ "الكلمة مشتقة أصلاً من اليونانية، بمعنى الجَرَيان أو التدفُّق. والمقصود به عامةً هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللّين أو القِصَر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتُّر والاسترخاء"[(2)] .

ويجمع "هنري ميشونيك" الكثير من التعاريف لهذا المفهوم، وجميعها تراه في دلالته العامة "تعاقبا انتظاميا لوحدة أو وحدات، وفق وضعٍ معينٍ وعددٍ محدَّدٍ، ومدّةٍ زمنيةٍ معينةٍ"[(3)]، ومع ذلك فإنّنا نجد هناك خلطا واضحا بين مصطلح الإيقاع و مصطلحات أخرى لها علاقة به، كمصطلح الموسيقى والوزن ، إذ بات شائعا استعمالها عند بعض الدارسين في مجال الدراسات الإيقاعية للشعر العربي، كما لو أنّها مترادفات تحمل الدلالة ذاتها، ولهذا ينبغي رسم حدودٍ لهذه المصطلحات وبيان علاقة بعضها ببعض.

2-3- الإيقاع والوزن:

أوّل ما يُمكن الإشارة إليه أنّ هناك —مع الأسف- الكثير "ممن كتبوا عن الوزن في العربية يجعلون الإيقاع مرادفا للوزن"[(4)]، فيُعرّفهما على أساس أنّهما شيء واحد، أو أنّ الوزن أشمل من الإيقاع، بل إنّنا نجد من يتناول مفهوم الإيقاع بشكل واسع يجعله يشمل كلّ شيء في القصيدة عدا الوزن. وربّما كانت إشكالية العلاقة بين الوزن والإيقاع هي التي دفعت الباحثين إلى وضع تفرقة بين المصطلحين، وبالتالي وضع تعريف لكلٍّ من مصطلح الإيقاع ومصطلح الوزن الشعري.

تقول "إليزابت درو": "إنَّما نقرة الوزن المنتظمة...هي عنصر في حركة أكبر، وتلك الحركة هي الإيقاع"[(5)]، وهذه المقولة —على الرغم من أنّها مقتضبة- تُبيّن بوضوح العلاقة القائمة بين الإيقاع والوزن، وهي علاقة الجزء بالكل؛ فالإيقاع يشمل إلى جانب عنصر الوزن عناصر أخرى لا تقل أهمية عنه، بل تتكامل مع بعضها البعض بحيث يكون "الوزن والقافية كالإطار للإيقاع كلّه، وداخل هذا الإطار نجد الألفاظ التي تتبع نقراتها نقراته وتزيدهنّ رنينًا

---

(1) ابن سينا: الشفاء (الرياضيات، 3- جوامع علم الموسيقى)، تح: زكريا يوسف، المطبعة الأميرية، د.ط، القاهرة، 1376هـ/1956م، ص: 81.

(2) مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان-بيروت، 1984م، ص: 71.

(3) Henri meschonic:Cutique,de rythme.op.cit.p:71,115,176. نقلا عن: يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري (قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين، منشورات وزارة الثقافة، د.ط، دمشق، 2004م، ص:07.

(4) علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، مصر، 1993م، ص:17.

(5) إليزابت درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: مُحَّد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنه، د.ط، بيروت، 1961م، ص:50.

وإيقاعًا، من خلال تراكيبها، وضروب تقسيماتها وموازناتها، وطباقها وجناسها، وتكرارها، ثمّ يوجد وراء هذا كلّه الإيقاع الرئيسي الذي خصَّ الشاعر به كلامه ليكون هو ذاته من وسائل بيانه وطرقه إلى الإيحاء والتأثير".[1]
ووفق هذا النظام يُمكننا التّمييز بين ثلاثة مستويات من الإيقاع: إيقاع داخلي: تُمثِّله رنّة الحروف والموازنات وضروب التقسيم المختلفة، وإيقاع خارجي: تُمثِّله الأوزان الشعرية وما يطرأ عليها من تغييرات عروضية (الزحافات والعلل)، والقافية وما يندرج ضمنها أيضا من حروف وحركات وأنواع...، ويَعمَل هذين المستويين في تكامل وانسجام حتى يتجسد لنا المستوى الثالث وهو الإيقاع النفسي المنبعث من نفسية الشاعر.
فالإيقاع إذن: "يعني انتظام النَّص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلّي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كليٍّ جامعٍ يجعل منها نظامًا محسوسًا أو مدركًا، ظاهرًا أو خفيًّا، يتَّصل بغيره من بنى النَّص الأساسية والجزئية ويعبِّر عنها كما يتجلَّى فيها"[2]، وهذا الانتظام يشمل كلَّ علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس، ممّا يُعطي انطباعًا بسيطرة قانونٍ خاصٍ على بنية النَّص العامة، والتي غالبا ما يكون عنصر التكرار فيها أكثر وضوحا من غيره، لاتّصاله بتجربة الأذن المدربة على التقاطه[3]. وعليه يكون "الإيقاع الحر المفتوح والمتنوع هو الأصل، وهو أسبق من الوزن وأعم منه، والشعر ارتبط في بداياته الأولى، وفي أبسط صوره، بالتشكيل الإيقاعي الواسع والمتعدّد وليس بالأوزان والتفعيلات المضبوطة والقواعد الصارمة"[4]، وإذا قلنا هنا أنّ الإيقاع أعم من الوزن، فلأنّه (الإيقاع) خاصية جوهرية موجودة في الحياة بمظاهرها المختلفة، إنّه "صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفنّي والرقص. كما تبدو أيضًا في كل الفنون المرئية. فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن"[5].
إنّه تنظيم زمني كامن وراء كل حركة، وهو في الشعر ليس مادة وإنّما هو شعور تجسّمه المادة، أي إنّه هو القالب للحركة اللفظية والصوتية، والأهم من ذلك كلّه، أنّه ليس مرادفًا للوزن، وليس كلُّ إيقاعٍ تفعيلة؛ لأنّ الوزن هو كمُّ التفاعيل، وعلى هذا الأساس يكون الإيقاع في الشعر "هو تردّد ظاهرة صوتية ما على مسافات محدّدة النسب، وتتجسّد قيمته داخل الخطاب الشعري في أنّ توظيف هذه المادة الصوتية في الكلام، يجعله يظهر في شكل تردّدات صوتية في السياق على مسافات متساوية نسبيًا، ممّا يُحدث انسجامًا وهارمونية في النص الشعري"[6]، بينما يكون الوزن صورة من صوره وهو" مجموع التفعيلات التي يتألّف منها البيت"[7] أو الشطر وهو ما يُعرف بالبحور الشعرية التي تقوم على التّعاقب في الحركات والسكنات مشكِّلة بدورها ما يُعرف بالأسباب

---

(1) عبد الله الطيّب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار جامعة الخرطوم للنشر، ط2، الخرطوم–السودان، 1992م، ج4 (القسم الأوّل)، ص: 34.
(2) علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2006م، ص:53.
(3) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 53.
(4) عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 2003م، ص: 16.
(5) مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص: 71.
(6) محمود إبراهيم الضبع: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2003م، ص: 213.
(7) محمّد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، 1997م، ص:436.

والأوتاد والفواصل وتكرارها على نحو منتظم، بحيث يتساوى عدد حروف هذه المقاطع وأزمنة النّطق بها في كُلّ فاصلة من فواصل الإيقاع.

ومن هنا نخلص إلى القول بأنّ الإيقاع "يتجاوز البحر الشعري، وليس شكلا مستقلا عن المعنى، بل تشكيلا جديدا للمحتوى فهو إذن القصيدة ذاتها، جوهرها، ومركزها الذي تُنْتِجُه جميع عناصر الفاعلية الشعرية"[(1)]، ولهذا لا نكاد نجد- فيما نعلم- دراسة نقدية حديثة حول الشعر تخلو من ذكر لفظ الإيقاع، وما هذا إلاّ لشعور الدارسين بأهمية هذا العنصر، وهو باعتبار أهميته هذه لا يمكن أن ينتجه الوزن فحسب، بل تشترك كلّ ظاهرة من الظواهر المختلفة في إنتاجه وإبرازه.

2-4- الإيقاع والموسيقى:

كثيرا ما يتردّد في مجال الدراسات النقدية والأدبية الحديثة مصطلح(موسيقى الشعر) أو (موسيقية الشعر)، ولسنا بحاجة هنا إلى أن نثبت أنّ الموسيقى هي فنٌّ له أصوله وقواعده، بل هي من أكثر الفنون انضباطًا ووضوحًا وانقيادًا للنظام، كما أنّه ليس هناك من حاجة تدعو إلى إثبات شيوع هذا المصطلح في الدراسات النقدية، وتكفي الإشارة إلى كتابي: (موسيقى الشعر) لإبراهيم أنيس، و(موسيقى الشعر العربي) لشكري مُحَّد عياد دليلا أوليا على ذلك، فكيف يتسنى لنا أن نَصِف بهذا المصطلح (موسيقى) فنا آخر مختلفا عنه (الشعر)؟ وهل هناك حقا ما يمكن أن يُسمى (موسيقى الشعر)؟.

أشرنا في ما سبق إلى أنّ الإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا، ومع ذلك فإنّه "يبدو في الشعر والموسيقى أكثر تقاربًا، لأن كلاً منهما يقوم على نفس المبدأ، وهو تناسب حركة الأصوات في تتابعها المنتظم في الزمان"[(2)]. وفي هذا السياق عُرّف الإيقاع بأنّه كلُّ "ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام"[(3)]،سواء كان ذلك "عن طريق الصوت المجرد أو النغم في الموسيقى، أو عن طريق الأحرف أو الكلمات الدالة على الشعر"[(4)]، ولنتوقّف هنا قليلا عند مصطلح الموسيقى ولنحاول تعريفه كفن:

إنّ التعريف الأكاديمي الحديث للموسيقى يرى بأنّها "فن تآلف الأصوات الموسيقية المنسجمة لتعبِّرَ عما يجول بالنفس"[(5)]، وأهم ما يلفت الانتباه في هذا التعريف هو عنصر التآلف، وهو أساس تكوين الطاقة الفاعلة التي نسميها الموسيقى، وهذا التآلف بين الأصوات الموسيقية إنّما يتمّ عن طريق عنصر الزمن؛ حيث "يُصاحب أي لحن ضربات تفصل بينها فترات زمنية متساوية"[(6)] تُشكّل لنا ما يُسمى بالإيقاع. ومع أهمية عنصر الإيقاع هذا والذي يُعتبر "شديد الضرورة للموسيقى وربّما فاق في أهميته النغمات المؤلفة للحن"[(7)]، أقول ومع ذلك فإن القطعة

---

(1) يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، ص: 17.

(2) ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، ط1، سوريا- حلب، 1997م، ص:23.

(3) أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1989م، ج1، ص:257.

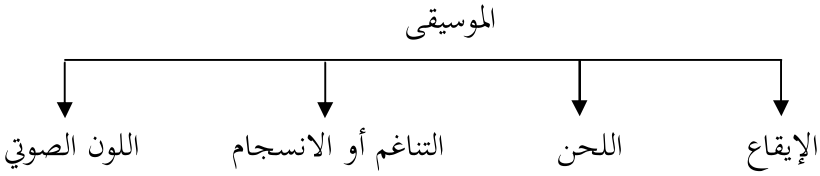
(4) جابر عصفور: مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، مصر، 1995م، ص: 296.

(5) أيمن اللبدي: الموسيقا الداخلية في النص الأدبي وأزمة قصيدة النثر العربية، د.ط، د.ب، 2004م، ص: 03.

(6) ثائر العذاري: التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة(من الريادة إلى النضج)، رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2010م، ص:16.

(7) المرجع نفسه، ص:16.

الموسيقية تعتمد على عناصر أخرى تُضاف إليه، يُمكننا إجمالها جميعا في أربعة نقاط أساسية[1] هي: الإيقاع واللحن، والتناغم أو الانسجام، واللون الصوتي، والمخطط التالي يُوضح ذلك:



وبذلك تكون العلاقة بين الموسيقى والإيقاع واضحة؛ فهو -كما أشرت سابقا- مكنون فيها وفي غيرها من الفنون، بل هو من أهم أسس التأليف الموسيقي؛ ولهذا لا يجوز لنا أن نستعملهما كما لو كانا شيئا واحدا، وهذا ما وقع فيه الكثير من الدارسين، فجعل "موسيقى الشعر العربي يتقاسمها بالدراسة علمان، هما: علم العروض وعلم القافية"[2]، أو فرّق بين نوعين من الموسيقى -والتي هي عنده الإيقاع- فيقول:" يُمكننا أن نميّز بين نوعين من الموسيقى: الأوّل: الإطار الخارجي(الموسيقى الخارجية): وتشمل الوزن والقافية. والآخر: النسيج الداخلي(الموسيقى الداخلية): ويُمثّلها الإيقاع الداخلي للبيت الشعري من خلال أنواع البديع من جناس وتكرار وطباق..."[3].

والأمر الغامض -في المقابل- هو أن نجعل للشعر موسيقى أو أن نتحدّث عن الشعر باستعمال مصطلحات فن الموسيقى، وإذا افترضنا أنّ في الشعر حقًّا موسيقى، فإنّه يُفترض بنا أن نَدُلَّ على عناصرها التي ذكرناها سابقا، وهي قضية فيها نظر؛ بحكم طبيعة المادة الصوتية الموجودة في كليهما، لأنّها في الشعر صوت بشري يتولّد من اهتزاز عدّة أجسام، تُسمّى أعضاء النطق، التي تتألف من الحنجرة والوترين الصوتيين ومجاري التنفس وتجويف الفم واللسان والأسنان...، وهي جميعا تهتز اهتزازات متباينة ينتج عنها صوت الإنسان الذي يظهر في صورة ذبذبات معدَّلة وموائمة لما يُصاحبها من حركات الفم بأعضائه المختلفة[4]، وهذا ما يجعله صوتا بعيدا عن أن يُعدّ صوتا موسيقيا تُنتجه الآلة الموسيقية وتكون "مادته الأنغام، والأنغام أصوات موسيقية تأتلف فيما بينها بحكم قوانين مضبوطة لتؤلف ألحانا مؤتلفة"[5]، وهذا ما أدركه ابن سينا منذ وقت مبكّر حين فرّق بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري، فرأى بأنّه "إن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا".[6]

---

(1) see: King palmer: teach yourself music,english universities pressLTD.london,1950,pp2-6.
نقلا عن: ثائر العذاري (المرجع السابق)، ص:24-25.

(2) شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، القاهرة، د.ت، ص:11.

(3) آزاد مُحَّد كريم الباجلاني: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي(عصري الخلافة والطوائف)، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2013م، ص: 338.

(4) يُنظر: كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، 2000م، ص: 119 وما بعدها.

(5) عبد الحميد زاهيد: علم الأصوات وعلم الموسيقى(دراسة صوتية مقارنة)، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2010م، ص:15.

(6) ابن سينا: الشفاء (الرياضيات، 3- جوامع علم الموسيقى)، ص:81.

وعليه يمكننا القول أنّ الإيقاع في الشعر مختلف عن الإيقاع في الموسيقى؛ ففي الموسيقى تُعدّ مجموعة الأصوات الصادرة عن إحدى الآلات الموسيقية ضمن ترتيب زمني معيّن هي الإيقاع، أمّا في الشعر فالإيقاع شيء مختلف (كما قلنا سابقا). على أنّ وجهة النظر هذه لا تُنكر ما بين الموسيقى والشعر من علاقة؛ لأنّ هذه الصلة قديمة وتمتد إلى الجذور الأولى لنشأة الشعر، حيث ارتبط الشعر العربي بالغناء والانشاد، بل إنّ هذه الصلة الحميمية والجوهرية لا تخفى على أحد، فكما ينبع الشعر من إيقاعه الدّاخلي موازاة مع حركة النفس، كذلك تنبعث الموسيقى من ذلك النبض أو النشاط الباطني، وهو ما يُرجعهما إلى نبع واحد هو" صورة الانفعال المنتظمة بالتعاقب في الزمن"[1]، ومع ذلك-كما يقول رنيه ويليك- "ينبغي ألا تستخدم هنا كلمة (موسيقية) (أو لحن) الشعر لأنّها مُضَلِّلَة، فالظواهر التي نحاول تحديدها لا تترادف البتة مع (اللَّحن) في الموسيقى"[2]، ثمّ إذا نحن "حلّلنا بدقة ما يسمى(بموسيقية) الشعر وجدنا أنّها شيء جد مختلف عن (النغم) في الموسيقى فهي تعني ترتيب الأنساق الفونيتيقية، وتحاشي تراكم الصوامت، أو ببساطة خلق بعض المؤثرات الإيقاعية"[3]، ولهذا قد يكون من الأفضل أن نتجنّب استخدامها عند التحدّث عن الوظائف الدقيقة للتشكلات الصوتية في النص الشعري؛ لأنّه لا يمكن أن يؤدي إلى نقد ناجح، وستكون -على قول إليزابت-أوجه الاختلاف دائما أكثر من أوجه التشابه، وكل محاولة ترمي إلى المقارنة بين الشعر والموسيقى سيكون مصيرها الاخفاق[4]. بل إنّ " الشعر لا يُمكنه منافسة الموسيقى فيما تُقدّمه من تنوع ووضوح وتنسيق للأصوات الخالصة. فالمعاني، والسياق، والاتجاه العام، كلّها ضرورية كي تتحول الأصوات اللغوية إلى حقائق فنية"[5].

وبناء على هذا فإنّ وصف تقنيات الشعر" بمصطلحات لم تكتسب الشرعية الكافية التي تُمَكِّن من استخدامها استخداما آمنا. فمصطلحات مثل(الإيقاع)، و(موسيقى الشعر)، و(موسيقى الألفاظ)، و(الجرس)، و(التركيب) و(الأسلوب) ما زالت ذات دلالات عائمة تفتقر إلى الدقّة والتعريف القاطع، بل أنّ التفريق بينها أمرٌ عسير وقد أدى إلى أن يُطْلِقَ أكثر النقاد حصافةً أحكامًا مثل(حلاوة الموسيقى) و(جمال الجرس) و(عذوبة الايقاع) وهي أحكامٌ لا تمنحُ العملَ المنقودَ قيمة معلومة"[6]، ولهذا أصبحت مهمة مؤرخي الفن بالمعنى الشامل، بما فيهم مؤرخو الأدب والموسيقى، هي أن يستحدثوا موازين في كلّ فنٍّ مستمدّة من الصفات الخاصة به، وأصبح الشعر أيضا بحاجةٍ إلى منهج في دراسته وطريقةٍ في التحليل لا تعتمد على نقلِ أو توفيقِ مصطلحاتٍ مأخوذة من الفنون الجميلة[7].

---

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 296.

(2) رنيه ويليك وآوستن وآرن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، د.ط، الرياض، 1992م، ص: 214.

(3) المرجع نفسه، ص: 175.

(4) يُنظر: إليزابت درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص:49.

(5) رنيه ويليك وأوستن وآرن: نظرية الأدب، ص: 216.

(6) ثائر العذاري: التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة، ص: 12-13.

(7) يُنظر: رنيه وليك وآوستن وآورن: نظرية الأدب، ص: 186.

2-5- الإيقَاع والمُوَشَّحَات:

يقول صاحبا نظرية الأدب(رنيه ويليك وآوستن وآورن) في معرض حديثهما عن علاقة الشعر بالموسيقى: إنّ "القصائد المحبوكة ذات البناء المتكامل صعبةُ الإخضاع للمصاحبةِ الموسيقيةِ، بينما جاءت نصوص أحسن الأغاني...من الشعر المتوسط أو الضعيف"[(1)]، بل إنّ "أجود الشعر لا يَرْكن إلى الموسيقى، كما أنَّ الموسيقى العظيمة ليست بحاجة إلى الكلمات"[(2)].

وإذا كنا قد علمنا أنّ الموشحات ارتبطت في بداية نشأتها بالموسيقى والغناء، وكان يصاحب إنشادها القيان وآلات الموسيقى والمجموعة التي تُرَدِّدُ وتُعِيد، فهل هذا يدلُّ على ضعف وعدم جودة هذا النَّوع من الشعر؟

حتى نتمكَّن من الإجابة عن هذا السؤال، سنتبنَّى فرضيةً لكمال أبو ديب -في هذا الشأن- مفادها أنّ: "ثمَّةَ عملية تعويضٍ بنيوية تَتِمُّ وتَتَكَامَل من خلال آلية تَنْبُعُ من طبيعة الشعرية ذاتها وفاعليتها في بنية النَّص، غايتها النهائية هي دائمًا توفير درجةٍ عاليةٍ من وجود الفجوة ...في النص الشعري المنتج، وأنَّ علاقة التعويض هذه تُؤَدِّي إلى ازدياد نسبة مكوّن معيّن يمتلك القدرة على خلق الفجوة... حين تتضاءل في النَّص نسبة مكوّن آخر يمتلك هو أيضا القدرة على خلق هذه الفجوة"[(3)]. وعليه يُفترض أن نجد في الموشحة نوعًا من التكثيف لعناصر إيقاعية معينة؛ على اعتبار أنّه تضاءلت فيها نسبة مكوّن أساسي وهو الانتظام الوزني المتبع في الشعر العمودي، والذي يُعتبر من أكثر المستويات التي مسّها التغيير. وهذا ما سنحاول البرهنة عليه في الفصول القادمة.

---

(1) المرجع السابق، ص:176.

(2) المرجع نفسه، ص: 177.

(3) كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1987م، ص: 91-92.

الفصل الأول

الإيقاع العروضي للموشحات

1- إيقاع الوزن:

تُعتبر الموشحات مرحلة هامة من مراحل التجديد في الشعر العربي، حيث سعت إلى التحرّر من قيود الوزن والقافية، وأوّل ما يُطالعنا في انحراف الموشحة عن نموذج القصيدة العمودية هو خروجها عن إطاره العروضي أو الوزني، "وهو انحراف أندلسي في صميمه، أدَّت إليه ضرورات الزمان والمكان"[(1)].

والوزن يحتلّ مكانةً هامةً في النَّقد العربي القديم، وهو كما يقول ابن رشيق: "أعظم أركان حدِّ الشعر، وأَوْلاَهَا به خصوصية، وهو مُشتملٌ على القافية وجالبٌ لها ضرورة"[(2)]، ويُعرّف بأنّه "المعيار الذي يُقاس به الشعر، ويُعْرَفُ سالمه من مكسوره"[(3)]. وقد كان للعالِم العربي الخليل ابن أحمد الفراهيدي السَّبق في اكتشاف علم العروض، هذا العلم "الذي يهتم بدراسة أوزان الشعر العربي، ويُعْنى بضبط هذه الأوزان ويُميّز ما فيها من صحة الوزن وفساده، كما يُعنى بما يطرأ على هذه الأوزان من زحافاتٍ أو علل"[(4)]؛ فالخليل بعبقريته ومنطقه الرياضي "نظر إلى الشعر مجرّدًا من الموضوع والصور والعاطفة، ودَرَسَه دراسة قائمة على تفتيته إلى وحدات، ومقاطع وأوزان... ملاحظا دورها الإيقاعي فحسب، محلّلاً إياه وفن طريقته الاحصائية التي استخدمها في معجم العين، معتمدا القلب، مستنفدا الطاقة التركيبية للكلمة، مهملا ما لم يرد منه في الشعر العربي"[(5)]، فكان بذلك أساسا-فيما بعد- لمختلف الدراسات التي اهتمّت بالبحث في الأوزان الشعرية للشعر عبر عصوره ومراحل تطوّره المختلفة.

والموشحة باعتبارها مرحلة من هذه المراحل، نالت قسطا من هذا الاهتمام، بل ربّما كان البحث في أوزانها من أكثر الجوانب التي أدّت إلى الاختلاف بين الدارسين حول الأساس الذي تُبنى عليه؛ لأنّه شاع عند الحديث عنها أنّ "التجديد فيها بالدرجة الأولى هو في أوزانها، إذ تُعدّ أوّل خروج منظّم على قاعدة الوزن الواحد"[(6)]،وقد يكون أقدم كتاب أندلسي أشار إلى قضية الوزن في الموشحات هو كتاب "الذخيرة" لابن بسّام، حيث قال: "وهي أوزان كَثُرَ استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنسيب... وكان القبري يصنعها على أشطار الأشعار، غير أنّ أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة"[(7)]، وما يمكن فهمه من هذا النص - فيما يخص الوزن- قوله[(8)]:

- يصنعها على أشطار الأشعار: فهي تُشير إلى أنّ الموشحات لا تختلف عن الشعر إلا في بنائها على شطر واحد بدلا من شطرين متساويين.

---

(1) صلاح فضل: شفرات النص، ص:95.

(2) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت، 1401هـ/1981م، ج1، ص: 134.

(3) أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1989م، ج2، ص:435.

(4) فوزي سعد عيسى: العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، د.ط، الاسكندرية، 1998م، ص:15.

(5) عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1989م، ص:46-47.

(6) يونس شديفات: الموشحات الأندلسية (المصطلح والوزن والتأثير)، ص: 09.

(7) ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مج1، ص:469.

(8) يُنظر: يونس شديفات: الموشحات الأندلسية (المصطلح والوزن والتأثير)، ص: 59.

– أكثرها على الأعاريض المهملة : وهذا يدلّ على عدم خروجها خروجا تاما عن البنية الإيقاعية للشعر العربي؛ إذ أنّ الخليل حين وضع الدوائر العروضية أشار إلى وجود بحور لم يستعملها العرب أسماها بالمهملة، ولكنّه لم يُخرجها عن إيقاع الشعر العربي.

أمّا الكتاب الثاني الذي بحث في وزن الموشحات فهو كتاب "دار الطراز" لابن سناء الملك، "وتُعدّ دراسته للموشحات أهمَّ وأوسعَ دراسة وصلت إلينا، وهو وإن لم يكن أندلسيًا فإنّه عرف الموشحات وأُعجب بها سماعًا، ونظمها ممّا جعله أهلاً للتنظير فيها"[1]، والموشحات عنده تقع في قسمين رئيسيين:

القسم الأوّل: ما جاء على أوزان أشعار العرب، وينقسم بدوره إلى قسمين:

1– ما لا يَتَخلَّل أقفاله وأبياته كلمةً تُخرج تلك الفقرة التي جاءت فيها عن الوزن الشعري، ويرى بأنّه "ما كان من الموشحات على هذا النسج فهو المرذول المخذول وهو بالمخمّسات أشبهُ منه بالموشحات ولا يفعله إلاّ الضعفاء من الشعراء"[2]، ويُسمّى هذا النَّوع من الموشح بالموشح الشعري إذ ينطبق كلَّ الانطباق على البحور الشعرية المعروفة.

2– ما تخلّلت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة ملتَزَمة تُخرجه عن أن يكون شعرًا صرفًا وقريضًا محضًا، ومثال الكلمة قول ابن بقي[3]:

صَبَرْتُ وَالصَّبْرُ شِيمَةُ العَانِي   وَلَمْ أَقُلْ لِلْمُطِيلِ هِجْرَانِي   مُعَذِّبِي كَفَانِي

فهذا القول من بحر المنسرح لولا قوله:(مُعَذِّبِي كَفَانِي)، فإنّها أخرجت الموشح عن المنسرح.

ومثال الحركة قول الوشاح[4]:

يَا وَيْحَ صَبٍّ إِلَى البَرْقِ   لَهُ نَظَرُ   وَفِي البُكَاءِ مَعَ الوُرْقِ   لَهُ وَطَرُ

فهذا القول من بحر البسيط، ولكن التزام الوشاح في وسط حشو كِلاَ الشطرين قافيةً متحركةً بالكسر (آخر القاف)، أدّى إلى تجزئة القفل إلى أربعة أجزاء وبنائها على أربع قواف يُتوقَّف عندها في القراءة، وهو ما أخرجه عن بحر البسيط، ولو أعدت قراءته دون الوقوف عند حرف القاف لوجدته لا يخرج عن البسيط في شيء.

القسم الثاني: ما لا وزن له من أوزان الشعر العربي القديم ولا إلمام له بها، وهو القسم الكثير وأوزانه كثيرة، وقد حاول ابن سناء الملك أن يضع لها "عروضًا يكون دفترًا لحسابها، وميزانًا لأوتادها وأسبابها فعزّ ذلك وأعوز، لخروجها عن الحصر وانفلاتها من الكف، وما لها عروضٌ إلا التلحين"[5]، وهذا النوع كما قال ابن سناء هو النمط الذي يسود أكثر نماذج الوشاحين الأندلسيين، ولا يُمكن أن يَسْتَقصيه إحصاء؛ لأنّه قائم على التلحين

(1) المرجع السابق، ص:59.

(2) ابن سناء الملك: دار الطراز، ص:33.

(3) يُنظر: المرجع نفسه، ص:34.

(4) المرجع نفسه، ص: 35.

(5) المرجع نفسه، ص: 35.

فقط، واللَّحن وحده الذي يُمكنه أن يُعدِّل من اضطراب هذا النوع من الموشح، من خلال الضَّرب على العوُدِ أو ما شابه ذلك حتى ينسجم مع الإيقاع العام الذي يسوده .

والواضح من هذا التقسيم لابن سناء الملك، أنّه يجعل المعيار الأساسي في نظم الموشحات هو "اللحن" لا "العروض"؛ باعتبار أنّ أكثر الموشحات لا يمكن إخضاعها للعروض العربي ولا يُمكن وزنها بغير "ميزان اللحن"، وقد راجت هذه الفكرة رواجا كبيرا في أوساط المستشرقين بين مؤيّد: اتخذها دليلا على أنّ الموشحات تستند في أوزانها إلى العروض الاسباني، ومعارض: أكّد اتصالها بالعروض العربي.

ففي العصر الحديث ظهرت عدّةُ محاولاتٍ لضبط أنماط البنية الإيقاعية للموشحات، لعلّ أوّلها محاولة المستشرق (هارتمان) الذي أكّد أنّ أوزان الموشحات تتّصل بعروض الخليل اتصالاً وثيقًا، وأنّها تجري على تفاعيل بحوره، فحاول "إرجاع تلك الأوزان إلى ستة وأربعين ومائة وزن أو بحر، مشتق من البحور أو الأوزان العربية المعروفة من قبل، ولكنّ ذلك كان من قبيل التكلُّف أوّلا، ثمّ إنّه لم يستطع أن يحصر كل الموشحات المعروفة ضمن نطاق من الأوزان المقرّرة، إذ بقي كثير من الموشحات لا تخضع للأوزان التي أوجدها، والسبب في ذلك كونها في الأصل متعلقة بالتلحين والغناء كما مرّ بنا"[1].

ونجد في هذا الاتجاه أيضا المستشرق الاسباني" فيديريكو كورينتي" الذي ركّز اهتمامه على وضع قواعد لِلَّهجة الأندلسية وطريقة نطقها[2]، وعن العروض الخاص بالموشحات يقول: "هو عبارة عن تعديل محلي للعروض الخليلي لم تتَّضح مميزاته إلى الآن، الأمر الذي حيَّر المحققين غير مرّة، إذ كانت قواعد تلك اللَّهجة وذلك العروض تُخالف قواعد العربية الفصحى وعروضها مخالفة ملموسة ومع أنّها في نظرنا –غير جوهرية، ناتجة في معظمها من تطور اللغة وطريقة الإنشاد في البيئة الأندلسية"[3]، ومعنى هذا أنّه على الرغم من تركيزه على النَّبر الذي تتميّز به اللَّهجة الأندلسية عن العربية الفصحى، إلاّ أنّه يراها لا تبتعد كثيرًا عن أوزان الخليل.

وخير من يُمثّل الاتجاه الآخر الأستاذ "إيميليو غرسيه غومس"، الذي يرى أنّ أوزان الموشحات تختلف عن الأوزان العربية المعروفة، وأنّ النَّبرَ هو الأساس في ضبط إيقاعها، وليس تناوب المقاطع والكم، وعلى هذا الأساس قام بدراسة الموشحات وِفْقَ مقاييس العروض الغربي، منطلقًا من أنّ الموشحات ما هي إلاّ تقليد لشعر غنائي عجمي[4]، وتتجلّى رؤيته لعروض الموشحات في كتابه الذي وضع له عنوانا طويلا هو: (عروض الموشحات والعروض الإسباني: تطبيق لنظام جديد باستقراء كامل لجيش ابن الخطيب)، كما أوضحها في عدد من البحوث والمقالات التي نشرت في أماكن متفرقة[5].

---

(1) جميل سلطان: الموشحات إرث الأندلس الثمين، ص: 40.

(2) يُنظر: يونس شديفات: الموشحات الأندلسية (المصطلح والوزن والتأثير)، ص: 67.

(3) corrient: gramatica, metrica y texto del cancionero hispano arabe de abn guzman, pp.69. نقلا عن: يونس شديفات: المرجع السابق، ص: 67.

(4) يُنظر: يونس شديفات: الموشحات الأندلسية (المصطلح والوزن والتأثير)، ص:62.

(5) يُنظر: أحمد بن عيضة الثقفي: قضايا الشكل والمضمون في الموشح الأندلسي في عهد بني الأحمر، ص: 593.

ولعلّ أحدث دراسة عربية عن الموشحات، هي دراسة الدكتور "سيّد غازي" في كتابه الذي يتألّف من مجلدين كبيرين "ديوان الموشحات الأندلسية"، وترجع أهمية هذا الكتاب إلى أنّ مؤلّفه حاول تأصيل عروبة أوزان الموشح، فجمع كلّ ما عرفه من موشحات أندلسية، ورتّبها تاريخيا، وحاول ضبط أوزانها، منطلقا من أنّ "ميزان العروض" هو الأساس الذي نظم عليه الموشح شأنه في ذلك شأن القصيدة، وليس منها "ما لا وزن له في أوزان العرب" كما يرى ابن سناء الملك[1]، ومع قيمة الدراسة التي قدّمها إلاّ أنّها لم تسلم من الانتقاد، وأبرز ما وُجّه إليها[2]:

– اعتمادها اعتمادا كاملا على عروض الخليل وبشكل تعسّفي في حالات كثيرة، من خلال تجاوز الكثير من الزحافات المرفوضة دون امتلاك منهج واضح يُسَوّغُ له مثل هذه التجاوزات.

– الحيرة التي كثيرا ما تُواجه صاحبها عند محاولته تحديدَ بحرِ إحدى الموشحات، فيضطر إلى إثبات بحرين مختلفين قد يصفان وزن الموشحة دون أن يتمكن من الجزم إلى أيّ البحرين تنتمي.

وبعد هذه الوقفة ندرك تماما أنّ قضية الوزن في الموشحات مازالت شائكة، وموضوع خلاف بين الدارسين، ولعلّ السبب الرئيسي في ذلك هو اتصالها الوثيق بالغناء دون أن يصلنا شيء "عن كيفية آدائها وتلحينها وإنشادها، ولكن الراجح أنّها كانت تُصاغ على نهجٍ معيَّنٍ لتتَّسِقَ مع النغم المنشود، وأنها كانت تُغنى بطريقة فردية لا بطريقة "الكورس"، وأنّ الوشاح هو الملحن غالبا، وقد يكون غيره، أمّا المغني فهو شخص آخر"[3]. ولكن ليس معنى ذلك أنّ الموشحات جميعا كانت تُغنى، إذ لا شك أنّ كثيرا منها نُظم لغير غرض الغناء والتلحين، ولا سيما تلك التي لا تتصل مناسبتها ولا موضوعها بهذا الجانب، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى فإنّ ما عدّه ابن سناء الملك شعرا مرذولا لمطابقته الأوزان المعروفة، هو الطابع الذي طغى على نظم الموشحات في عصوره الأخيرة، حيث "كثر الميل إلى الموشح على الأوزان الشعرية المألوفة"[4]، ومع ذلك لم يكن نَاظِمُوهُ من الضُّعَفاء كابن الخطيب مثلا، بل كانوا يُؤثرون أوزان العرب في موشحاتهم، والأرجح أنّ "إيثارهم لأوزان العرب وللخرجات الصحيحة المعربة غير الملحونة، هو ضرب من العصبية للأدب العربي ولِلُّغَة الفصيحة، في عصور سال فيها سيل العجمة الإسبانية حتى أغرق المدن الإسلامية في الأندلس، وذهب بكلِّ المقومات العربية التي استمسكت بها الدولة الأموية قديما، ويُشبه هذا...أنّ شيوخ الأدب ومؤرخي الثقافة العربية كابن بسام وأمثاله كانوا لا يُدوّنون الموشحات في دواوين الشعر العربي الخالص، وهو أيضا ضرب من العصبية لكل ما هو عربي الصبغة"[5].

وفضلا عن ذلك فإنّ الكثير من الوشاحين كانوا في الوقت نفسه شعراء، متمكنين من الشعر العربي القديم وشاركوا في نظم القصائد العربية، ثم استخدموا التوشيح في الأغراض نفسها التي استُخدمت فيها القصائد، ولهذا السبب —

(1) يُنظر: يونس شديفات: الموشحات الأندلسية (المصطلح والوزن والتأثير)، ص: 68 وما بعدها.

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 68-69.

(3) محمود فاخوري: التجديد العروضي الغنائي في شعر الموشحات الأندلسية، ص: 83.

(4) إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، ص:200.

(5) مصطفى السقا: المختار من الموشحات، ص: 55.

كما يرى إحسان عباس– لم يتخلّص الموشح من أثر الشعر، بل إنّ الموشح الشعري أكبر دليل على وجود بعض الأثر للشعر على الموشحات، فيقول:" وكان التأثر بين الشعر والموشح مُتَبَادلاً، فالموشح الشعري هو النقطة المتوسطة بين الموشحة الغنائية والقصيدة"[(1)].

ومعنى ذلك أن الوشاحين لم يخرجوا في تجديدهم على العروض العربي، وإنّما كان تجديدهم محصورًا في إطار هذه العروض، فعندما أحسُّوا أنّ أوزان الخليل أصبحت غير قادرة على الوفاء بحاجة المغنين، أعادوا النَّظَر في هذه الأوزان، فوضعوا أيديهم على فكرة "الأصول" في الدوائر الخليلية، واستفادوا منها كما استفادوا من فكرة الزحافات والعلل، ومن فكرة "المشطور" و"المنهوك"، ونظروا في الأبحر القديمة والمهملة بل والمستعملة، فولَّدوا من هذه الأبحر والأصول أوزانا جديدة، فتكوّنت لهم بذلك ثروة عروضية ضخمة استطاعت أن تُواكب التطوُّر الهائل في الغناء والموسيقى، وقد تمّ ذلك كلّه في إطار العروض العربي وعلى هدى من قواعده وأصوله.[(2)]

وحتى تتّضح لنا هذه الطرق التي لجأ إليها الوشاحون –بغرض التنويع والخروج عن عمود الشعر– سنتناول موشحات كلا من "ابن زهر الحفيد" و"ابن سهل الاسرائيلي" و"لسان الدين ابن الخطيب"، ونحاول البحث في طبيعة تشكيلها الوزني أو التفعيلي، وسنتدرج في ذلك كما يلي:

1-1- بناء الموشحة (الشكل):

ركّز الوشاحون في موشحاتهم على الشكل بالدرجة الأولى، فعمدوا إلى أشكالٍ من الزَّخرفة والزَّركشة والتزيين وهو تزيين ينسحب على الأوزان في الموشحة، والتي قلنا بأنّها "لا تخلو من أن تكون مجارية لأوزان الشعر العربي"[(3)]، ومع ذلك عمدوا إلى حيلٍ كثيرةٍ ليُخرِجوا بها موشحاتهم عن مشابهة أوزان الشعر التقليدي، وأخذوا يفتنون في صنعتهم العروضية، ونوّعوا في بنائهم للموشحة، فجاءت على أكثر من نمط، "أوضحها المرؤوس والمذيل والمجنّح"[(4)].

وبالنسبة للموشحات موضوع الدِّراسة، فقد جاءت متنوعة أيضا بين هذه الأنماط ولكن بنسب متفاوتة، أغلبها من النمط المذيّل، وأقلها من النمط المجنح، وفيما يلي توضيح لذلك:

1-1-1- المرؤوس:

"المراد بالمرؤوس ما كان مزيدًا في أوّله بتفعيلةٍ أو تفعيلتين"[(5)]، وهذا النَّمط من الموشحات لم يرد في موشحات "ابن سهل" ولا "ابن الخطيب"، وورد مرّتين في موشحات "ابن زهر": المرّة الأولى في موشحة(قلب مدلّه) التي مطلعها[(6)]:

---

(1) إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، ص: 197.

(2) يُنظر: فوزي سعد عيسى: العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص: 222-223.

(3) عبد الله مُحَّد أحمد أحمد عبد الرحمان: الموشحات الأندلسية؛ دراسة فنية عروضية، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، مج21، ع1، د.ب، يناير 2013م، ص: 326.

(4) صلاح فضل: شفرات النص، ص: 98.

(5) مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية (دراسة في الضوابط الوزنية)، ص: 390.

(6) لسان الدين ابن الخطيب: جيش التوشيح، ص: 207.

قَلْبٌ مدَلَّهْ　　وَفِي الضُّلُوعِ حَرِيقُ　　يَا لَهُ لاَ كَانْ
يُنِيبُ صَبْرِي　　وَلاَ تَزَالُ تُرِيقُ　　دَمْعَهَا الأَجْفَانْ

والمرّة الثانية في موشحة (ما للمولّه) التي مطلعها[1]:

مَا لِلْمُوَلَّهْ　　مِنْ سُكْرِهِ لاَ يُفِيقُ　　يَا لَهُ سَكْرَانْ
مِنْ غَيْرِ خَمْرٍ　　مَا لِلْكَئِيبِ المشُوق　　يَنْدُبُ الأَوْطَانْ

والمتأمّل لهاتين الموشحتين يجد "ابن زهر" نظمهما على طريقة واحدة شكلاً ووزنًا وتقفيةً؛ فمن حيث الشكل جاءت مرؤوسة بتفعيلة وفق هذا الشكل:

رأس　　الفقرة الأولى　　الفقرة الثانية

ومن حيث الوزن جاءت على وزن مربَّع البسيط (أربع تفعيلات)، ومثل هذا البحر ليس له مربع في القصيد؛ بل هي من ابتكار الوشاح، فجاءت هنا مبنية "على شطرين، الشطر الواحد منهما يتألف من تفعيلتين، وتقوم التفعيلة الأخيرة في الشطرين مقام العروض والضرب في القصيدة"[2]،الأقفال فيها على وزن:

مستفعلاتن　　مستفعلن فاعلن مس　　تفعلن فعْلانْ

أمّا الأدوار فجاءت مقطوعة الضرب على وزن:

مستفعلاتن　　مستفعلن فاعلن مس　　تفعلن فاعلْ

والترئيس والتقفية فيها أظهرها كأنّها مركَّبة من الرجز والمجتث والمتدارك فيما هي وبتدوير بين الشطرين من بحر واحد هو البسيط المرؤوس بتفعيلة (مستفعلاتن).

1-1-2- المذيّل:

ليس المراد بالتذييل هنا ما اصطلَح عليه العروضيون من زيادةِ ساكنٍ على ما كان آخره وتدًا مجموعًا، بل هو" زيادة فقرة على الشطر تتألف من تفعيلة أو تفعيلتين"[3]، ويمكن أن نمثل له في أبسط أشكاله كالتالي:

الفقرة الأولى　　الفقرة الثانية　　ذيل

وإذا كان الموشح المرؤوس قليل الحضور في الموشحات المدروسة، فإنّه على العكس من ذلك كان الموشح المذال حاضرًا بنسبة معتبرة، حيث وردت في موشحات "ابن زهر" أربع مرّات، وفي موشحات "ابن سهل" سبع مرّات، وفي موشحات "ابن الخطيب" خمس مرّات، ولكن حضورها يختلف من موشحة إلى أخرى كما يلي:

---

(1) انطوان محسن القوّال: الموشحات الأندلسية ، ص:89.

(2) مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية (دراسة في الضوابط الوزنية)، ص:288.

(3) المرجع نفسه، ص: 346.

- **الموشحات المذيلة بتفعيلة:**

بحر البسيط: نوّع الوشاحون في استخدام تفعيلات هذا البحر كما سنرى ذلك لاحقا، وما جاء مُذالا بتفعيلة واحدة على هذا الوزن، خمس موشحات: ثلاثة منها "لابن سهل" وموشحتين "لابن زهر".

"والتذييل عادة يرد في الأقفال مع أدوار مجرّدة، أو في الأقفال والأدوار معًا، ونادرًا ما يرد في الأدوار دون الأقفال"[1]، ففي:

1-موشحة(لزهرة البستان)[2] لابن سهل: تقدير الأقفال فيها على وزن مربع البسيط مذيَّلاً بتفعيلة (مستفعلان)

مستفعلن فعلانْ   مستفعلن فعلانْ   مستفعلانْ

أمّا الأدوار فتختلف عن الأقفال في تفعيلة الذيل؛ فدورٌ حلَّت فيه (متفعلْ) محلَّ مستفعلان، ودورٌ جاء من دون تذييل.

2- أمّا موشحة (من منصفي)[3] لابن سهل التي جاءت على مشطور البسيط (مخلّع البسيط)، فقد جاء التذييل فيها في الأقفال فقط، وتقديرها:

مستفعلن فاعلن مستفعلْ   مستفعلاتن

3-ومثلها موشحة (هات ابنة العنب)[4] لابن زهر، التي جاءت على وزن مثنى البسيط (تفعيلتين) مع تذييل بتفعيلة (فاعلن) في الأقفال فقط، كما يلي:

مستفعلن فاعلن   فاعلن

4-في حين جاءت موشحة ابن سهل الثالثة (سار بصبري)[5] على مشطور البسيط (المخلّع) أيضا، ولكن مع تذييلٍ فيها بتفعيلة (مستفعلان) أقفالاً وأدوارًا، وفق هذا الشكل:

مستفعلن فاعلن متفعلْ   مستفعلانْ

5-ومثلها موشحة (قلبي من الحبّ)[6] لابن زهر التي جاءت أيضا على مشطور البسيط (المخلّع)، مع تذييل في الأقفال والأدوار معًا، ولكن بتفعيلة (فعْلنْ)، كما يلي:

مستفعلن فاعلن متفعلْ   فعْلنْ

بحر السريع: ما جاء مذالا بتفعيلة واحدة على هذا الوزن موشحتين فقط: واحدة لابن سهل والأخرى لابن الخطيب، مع تشابه كبير بينهما في توزيع التفعيلات وحتَّى في التقفية:

---

[1] المرجع السابق، ص: 386.

[2] الديوان، ص: 342.

[3] الديوان، ص:287.

[4] ديوان الموشحات الأندلسية (مستدرك يتضمن نصوصا تنشر لأوّل مرّة)، تح: محمّد زكريا عناني، دار المعرفة الجامعية، د.ط، الاسكندرية، د.ت، ص: 55.

[5] الديوان، ص: 313.

[6] شمس الدين النّواجي: عقود اللآل في الموشحات والأزجال، تح: أحمد محمّد عطا، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 1999م، ص: 233.

1-موشحة (باكر إلى الّلذة)[1] لابن سهل التي جاء التذييل فيها في الأقفال دون الأدوار، ولكن بترتيب مختلف؛ بحيث جاء الذيلُ في السمط الأول من القفل كما يلي:

مستفعلن مستفعلن مفعلاتْ   مستفعلان   مستفعلن مستفعلن مفعلاتْ

الفقرة الأولى   تذييل   الفقرة الثانية

2-موشحة (قد حرّك الجلجل)[2] لابن الخطيب، التي استعار خرجتها من مطلع موشحة ابن سهل السابقة، جاء التذييل فيها أقفالاً وأدوارًا مع اختلافٍ بينهما في تفعيلة الذَّيل وترتيبها؛ فالأقفال جاءت مذالة على طريقة موشحة ابن سهل السابقة، أما الأدوار فهي هنا على مشطور السريع مع تذييل في جميع الأغصان، وتفعيلة الذيل متراوحة بين (مستفعلانْ) و(مستفعلن) وفق هذا الشكل:

مستفعلن مستفعلن مفعلاتْ   مستفعلان

بحر الخفيف: ما جاء مذالاً بتفعيلة واحدة على هذا الوزن موشحة واحدة (هل لقلبي)[3] لابن زهر، وجاءت على وزن مثنى الخفيف مع تذييل في الأقفال فقط، والتذييل فيها وقع في السمط الثاني كما يلي:

فاعلاتن متفع لْ   فاعلاتن متفع لْ   متفع لْ

الفقرة الأولى   الفقرة الثانية   ذيل

بحر المنسرح: ما جاء مذالاً بتفعيلة واحدة على هذا الوزن أيضًا، موشحة واحدة (روض نضير)[4] لابن سهل، وجاءت على وزن مشطور المنسرح مع تذييلٍ في الأقفال فقط، والتذييل فيها وقع أيضا في السمط الثاني كما يلي:

مستفعلن مفعولات مستعلن   مستفعلن مفعولات مستعلن   فعْلنْ

الفقرة الأولى   الفقرة الثانية   ذيل

- **الموشحات المذيلة بتفعيلتين:**

بحر البسيط: ما جاء مذالاً بتفعيلتين على هذا الوزن، موشحتين: موشحة (يا ناصحا)[5] لابن سهل التي جاءت على وزن مخلّع البسيط مع تذييل في السمط الأول من الأقفال بتفعيلتي(فعْلنْ مستفعلن)، ومثل هذا السمط، الأدوار إلاّ أنّ التفعيلة الثانية من الذيل (مستفعلان)، أي كما يلي:

---

(1) الديوان، ص: 344.

(2) ديوان الموشحات الأندلسية (المستدرك)، تح: محمّد زكريا عناني، ص: 75.

(3) جيش التوشيح، ص: 198.

(4) الديوان، ص: 316.

(5) الديوان، ص:335.

مستفعلن فاعلن متفعلْ　　فعْلن مستفعلن　　مستفعلن فاعلن متفعلْ

الفقرة الأولى　　ذيل　　الفقرة الثانية

أمّا موشحة (قد قامت الحجة)[1] لابن الخطيب فقد جاءت على وزن مربع البسيط، والتذييلُ فيها وقع في الأقفال والأدوار بتفعيلتين من جنس تفعيلات الموشحة (مستفعلن فعْلن)، كما هو موضح:

مستفعلن فعْلن　　مستفعلن فعْلن　　مستفعلن فعْلن

الفقرة الأولى　　الفقرة الثانية　　ذيل

بحر الخفيف: ما جاء على هذا الوزن خمس موشحات مشتبهة البناء وهي: موشحة(نبّه الصبح)[2] لابن زهر، وموشحة(كم ليوم الفراق)[3] و(طائر القلب)[4] و(اسقياني)[5] و(زمن الأنس)[6] لابن الخطيب، جميعها جاءت على وزن مشطور الخفيف مع تذييل في الأقفال والأدوار بتفعيلتي (فاعلاتن فعولْ) وأحيانا تتغير التفعيلة الثانية من الذيل إلى (فعو أو فاعْ أو فعْ)، وهذا هو الشكل:

فاعلاتن مستفع لن فعْلن　　فاعلاتن فعولْ

الشطر الأساسي　　ذيل

بحر المقتضب: وما جاء مذالاً بتفعيلتين على هذا الوزن موشحة واحدة هي: موشحة (عين الظباء)[7] لابن سهل، على وزن مشطور المقتضب مع تذييل في الأقفال والأدوار بتفعيلتي (فاعلاتُ فاعْ) وأحيانا أيضا تتغيّر التفعيلة الثانية من الذَّيل في الدَّوْر إلى (فعْ)، باستثناء دور واحد جاء مذالاً بتفعيلة واحدة هي (فاعلاتن)، وهذا هو الشكل:

مفعلات مستفعلن فعْلن　　فاعلاتُ فاعْ

الشطر الأساسي　　ذيل

---

[1] لسان الدين ابن الخطيب: نُفاضة الجراب في عُلالة الاغتراب، تح: أحمد مختار العبادي، دار النشر المغربية، د.ط، الدار البيضاء، د.ت، ج2، ص: 167.

[2] انطوان محسن القوّال: الموشحات الأندلسية، ص: 94.

[3] المقري: أزهار الرياض في أخبار عياض، ج1، ص: 315.

[4] مُحَمّد زكريا عناني: المستدرك، ص: 79.

[5] المرجع نفسه، ص: 90.

[6] لسان الدين ابن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، تح: مُحَمّد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، 1977م، مج4، ص: 526.

[7] الديوان، ص:340.

والمتأمّل لهذا الذيل يجد أنّ تفعيلة (فاعلاتُ) تعادل من حيث التقطيع تفعيلة (مفعلاتُ) في الصدر، ومعنى هذا أنّ "التذييل في كل هذه الموشحات يكون من جنس تفعيلات البحر أو ما هو مزاحف منها"[1]، ومن جهة أخرى يجد أنّ ما جاء "من تذييل على تفعيلة واحدة فغالبا ما يأتي هو نفسه مذالاً عروضيًا، كما يأتي سالما. وما جاء من تفعيلتين فغالبا ما تكون التفعيلة الأخيرة منهما مَعْلُولَة إعلالاً يذهب بأكثرها فلا يبقى منها إلاّ ما قد يبدو كالمرفّل –إذا أضيف إلى ما قبله– أو يزيد عن ذلك قليلا"[2].

1-1-3- المُجَنَّح:

هو ما اجتمع فيه الترئيس والتذييل، فجاء الشطر مرؤوسًا بتفعيلة، ومذيّلاً بتفعيلة "فيكون كالطير له جناحان"[3]. وغالبًا ما تكون تفعيلة الذيل فيه من جنس تفعيلة الرأس، وتقفيتهما واحدة، وهما معًا من جنس تفعيلات البحر مع إعلال فيهما، وقد يجيء بتفعيلتين في الرأس ومثلهما في الذيل، وهو في كل الأحوال نادر[4]، ولم يرد هنا إلاّ في موشحة واحدة لابن سهل هي موشحة (زهر الآمال)[5]، والتي جاءت على وزنين هما: المقتضب والبسيط مع تجنيح في الأقفال والأدوار ولكن بدرجة أعلى في التركيب من الموشحات التي تقدّمت:

الأدوار: جاءت تفعيلة الرأس من جنس تفعيلة المقتضب (مفعولاتن) وأحيانا (مفعولاتانْ)، وتفعيلة الذيل من جنس تفعيلة البسيط السباعية (مستفعلن) وأحيانا (مستفعلان أو مستفعلاتن)، أمّا تفعيلة الحشو فجاءت على وزن مثنى البسيط (مستفعلن فعْلن)، وفق هذا الشكل:

مفعولاتن	مستفعلن فعْلن	مستفعلاتن
ـــ	ـــــــ	ـــ
رأس	الشطر الرئيسي	ذيل

الأقفال: جاءت تفعيلة الرأس وتفعيلة الذيل من جنس واحد، من تفعيلة المقتضب (مفعولاتانْ)، وتفعيلة الحشو على وزن (مستفعلن فعْلانْ مستفعلن فاعْ)، ولنا عودة فيما بعد لتفصيل هذه التغييرات:

مفعولاتانْ	مستفعلن فعْلانْ	مستفعلن فاعْ	مفعولاتانْ
ـــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــ
رأس	الشطر الأول	الشطر الثاني	ذيل

وعلى الرغم من أنّ تفعيلتي الرأس والذَّيل هنا من وزنٍ وتفعيلات الحشو من وزنٍ آخر، إلاّ أنّنا عند تقطيع (مفعولاتانْ) عروضيًا نجدها لا تبتعد كثيرا عن (مستفعلن فاعْ)، وهذا ما ينطبق على القاعدة التي أشرت إليها سابقا من كون تفعيلتي الذيل والرأس تكونان من جنس تفعيلات الشطر الأساسي.

---

[1] مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية (دراسة في الضوابط الوزنية)، ص: 382.

[2] المرجع نفسه، ص: 346.

[3] يونس شديفات: الموشحات الأندلسية، ص: 38.

[4] مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية (دراسة في الضوابط الوزنية)، ص:406.

[5] الديوان، ص:328.

ومع ما تقدّم ذكره من أنماط وأشكال عمد إليها الوشاحون قَصْدَ التنويع، إلاّ أنّهم كانوا أميل إلى الموشحات البسيطة، وهي تلك الموشحات التي جاءت في بنيتها مجرّدة من أساليب الترئيس والتذييل والتجنيح. وجاءت في أقفالها وأدوارها أقرب إلى أبيات القصيد من حيث البناء على شطرين، أو على شطر واحد، أو تجمع بينهما فيأتي أحدهما في الأقفال والآخر في الأدوار.

وما ورد من هذا النوع في موشحات "ابن زهر": ثمان عشرة موشحة(18) من مجموع أربع وعشرين(24)،وورد منه في موشحات "ابن سهل": ست عشرة موشحة(16) من مجموع أربع وعشرين(24) أيضا، أمّا "ابن الخطيب" فوردت له: خمس موشحات(05) من مجموع عشرة(10)، والجدول التالي يوضح توزيع هذه الأنماط:

الوشاحون	ابن زهر الحفيد	ابن سهل الاسرائيلي	لسان الدين ابن الخطيب
الموشحات المجرّدة الموشحات المذيلة الموشحات المرؤوسة الموشحات المجنحة	18 04 02 00	16 07 00 01	04 06 00 00
المجموع الجزئي	**24 موشحة**	**24 موشحة**	**10 موشحات**
المجموع العام	**58 موشحة**		

من خلال التأمل في هذه الأرقام يتَّضح ميلُ الوشاحين إلى النَّمط المذيَّل أكثر من المرؤوس والمجنح، وسبب ذلك فيما يبدو " أنّ التذييل يأتي في نهاية الوزن أي بعد أن يستتب الوزن، ويتضح نسبه، فلا يُغيِّر التذييل من جوهر إيقاعه، وإنّما شأنه شأن علل الضروب في القصيد، فهو لون آخر من التقفية. في حين أنّ الترئيس يأتي في أوّل الوزن فيغيّر من صورته"[1]، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى فإنّ ما يُعزِّز هذا التفسير هو ميلهم إلى الموشحات البسيطة أكثر من غيرها؛ لأنّها كما قلنا أقرب إلى أبيات القصيد التي تستقر فيها الأوزان ويتضح فيها الإيقاع، بحيث تشبهه "في البناء على شطرين متساويين أو شبه متساويين(يزيد أحدهما عن الآخر بمقطع أو مقطعين) كما هو الحال في علل الزيادة في الشعر، وتنطبق عليها أحكام العروض والضرب"[2]

(1) مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية (دراسة في الضوابط الوزنية)، ص131.

(2) المرجع نفسه، ص: 131.

1-2- عدد الأقفال والأدوار:

إنّ عدد الأقفال والأدوار وكذلك الأغصان والأسماط متروكٌ أمره لحريَّةِ الوشاحين، غير أنّهم كانوا يميلون غالبًا إلى عددٍ معيَّنٍ فيها، فيجعلون الأدوار على ثلاثة أغصان والأقفال على اثنين، أمّا عدد الأبيات (القفل والدور معا) فغالبًا ما يكون خمسة أو ستة، مع ملاحظة أنّ الاستكثار من الأبيات وإيصالها إلى تسعة أو عشرة إنّما كان في فترة متأخرة في العصر الغرناطي عند لسان الدين ابن الخطيب وابن زمرك(1).

وقد أظهر الإحصاء في الموشحات المدروسة ميل الوشاحين إلى مثل هذا العدد؛ ففي موشحات (ابن زهر) و(ابن سهل) الغالب على موشحاتهم ما كان عدد أقفاله ستة وعدد أدواره خمسة، أمّا موشحات (ابن الخطيب) فكان معظمُها يفوق ست أقفال ويصل إلى أحد عشر قفلا. والجدول التالي يُوضح ذلك:

عدد الأقفال والأدوار	ابن زهر	ابن سهل	ابن الخطيب
3 أقفال و2 أدوار	01	01	01
4 أقفال و3 أدوار	02	00	01
4 أقفال و4 أدوار	00	02	00
5 أقفال و4 أدوار	02	00	00
5 أقفال و5 أدوار	04	03	01
6 أقفال و5 أدوار	13	17	02
6أقفال و6 أدوار	00	01	00
7 أقفال و6 أدوار	02	00	02
8 أقفال و7 أدوار	00	00	01
10 أقفال و9 أدوار	00	00	01
11 قفل و10 أدوار	00	00	01
المجموع	**24 موشحة**	**24 موشحة**	**10 موشحات**

ومن خلال التأمل في هذا الجدول يمكننا الوقوف على أهم الملاحظات:

- الموشحات التي لم يتجاوز عدد أقفالها ثلاثة –على قلتها– كانت موشحات ناقصة لم تصلنا كاملة.
- الموشحات التي تساوى فيها عدد الأقفال وعدد الأدوار لا تخلو من تفسيرين: إمّا أنّها موشحاتٌ غير معلومة الخرجة، وإما أنّها موشحات قرع(بدون مطلع)، وهذه الأخيرة قليلة أيضا إذا ما قِيسَت بالموشحات التامة، وهي عند ابن زهر لم ترد إلا في أربع موشحات، وعند ابن سهل في خمس موشحات، في حين لا يوجد لها أثر في موشحات ابن الخطيب، بل إنّ "قلة الموشحات القرع سمة ظاهرة في

(1) يُنظر: المرجع السابق، ص:498.

الموشحات على اختلاف العصور"[1]. فالمطلع وإن كان غير ضروري، ويمكن الاستغناء عنه، بدليل خلو بعض الموشحات منه، إلا أنّ هذا الاستغناء كان قليلا، ولا تحكمه قاعدة، ولكن "يظلُّ للمطلع، في كلّ الأحوال قيمته الفنية في تمييز الموشحات لا سيَّما بسيطة البناء عن غيرها من القوالب الفنية كالمسمطات والمربعات والمخمّسات"[2].

1-3- عدد الأغصان والأسماط:

ينسحب ما قلناه سابقًا على عدد الأغصان والأسماط عند كلٍّ من ابن زهر وابن سهل وابن الخطيب أيضا، حيث لم يخرج الوشاحون في موشحاتهم عن الإتيان بالأقفال مكونة من سمط أو سمطين على الأكثر، والأدوار مكوَّنة من ثلاثة أغصان ونادرًا من غصنين، مع تفاوتٍ بين الوشاحين في ذلك:

فابن زهر -وإن نوّع في موشحاته- طغى على تنويعه ما كان مكوّنا في الأقفال من سمط واحد، مكوّنا من فقرتين، وفي الأدوار من ثلاثة أغصان وكل غصن مكوّن من فقرة واحدة، باستثناء موشحة جاءت أغصانها أيضا مكونة من فقرتين هي موشحة(قلبي من الحبّ)[3]، وهذا النوع جاء في خمس عشرة (15) موشحة من مجموع أربع وعشرين (24) موشحة، كقوله من موشحة (حيّ الوجوه الملاحا)[4]:

حَيِّ الوُجُوهَ المِلاَحَا وَحَيِّ نُجْلَ العُيُونِ
هَلْ فِي الهَوَى مِنْ جُنَاحِ
أَوْ فِي نَدِيمٍ وَرَاحِ
رَامَ النَّصُوحُ صَلاَحِي

وأحيانا أخرى جاءت موشحاته على شاكلة موشحات (ابن الخطيب)، المبنية على سمطين وثلاثة أغصان وفي كلٍّ منهما فقرتين، وهذا النوع جاء في ست (06) موشحات، كقوله من موشحة (هل ينفع)[5]:

هَـلْ يَنْفَـعُ الوجْـدُ أَو يُفِيـدُ أَمْ هَـلْ عَلَـى مَنْ بَكَـى جُنَـاحْ
يَا مُنْيَـةَ القَلْـبِ غِبْـتَ عَـنِّي فَاللَّيْـلُ عِنْـدِي بِـلاَ صَـبَاحْ
يَا عَـيْنُ عِيـنِي فَلَـيْسَ إِلاَّ لاَ عَـيْنَ مِنْـهُ وَلاَ أَثَـرْ
عَـذَّبَنِي فِي هَـوَاهُ كَـلاَّ لَمْ يَبْقَـى مَـيٌّ وَلاَ بَـدَرْ
أَفْدِيـهِ مِـنْ مُعْـرِضٍ تَـوَلَّى صَـبْرٌ عَلَـى الـدَّمْعِ وَالـسَّهَرْ

[1] المرجع السابق، ص: 04.
[2] المرجع نفسه، ص: 05.
[3] شمس الدين النّواجي: عقود اللآل في الموشحات والأزجال، ص: 233.
[4] جيش التوشيح، ص: 200.
[5] ابن أبي أصيبعة: عيون الأنباء في طبقات الأطباء، تح: امرؤ القيس بن الطحان، المطبعة الوهبية، ط1، د.ب، 1882م، ج2، ص: 73.

ويُضاف إلى هذين النوعين موشحتين جاء القفل والدَّوْر فيهما مكونين من سمطين وثلاثة أغصان، ولكن عدد الفقرات في كليهما ثلاثة، كقوله في موشحة (ما للمولّه)[1]:

مَـــــا لِلْمُوَلَّـــــهْ	مِـــنْ سُـــكْرِهِ لاَ يَفِيــقُ	يَا لَــــهُ سَــــكْرَانْ
مِـــنْ غَـــيْرِ خمـــرِ	مَــا لِلْكَئِيـــبِ المــشُوق	يَنْـــدُبُ الأَوْطَـــانْ
هَـــلْ تُـــسْتَعَاد	أَيَّامُنَـــــا بِالخَلِـــــيجِ	وَلَيَالِينَـــــــــــــا
أَوْ يُـــــــــسْتَفَادْ	مِـــنَ النَّـــسِيمِ الأَرِيـــجِ	مِـــسْكُ دَارِينَـــا
أَوْ هَـــلْ يَكَـــادْ	حُـسْنُ المكَـانِ البَهِـيجِ	أَنْ يُحَيِّينَــــــــــا

وموشحة جاء القفل فيها من سمط واحد مكوّنا من ثلاث فقرات، والدور من غصنين في كل منهما فقرتين، يقول[2]:

هَلْ لِقَلْبِي قَرَارُ	وَالأَحِبَّةُ سَارُوا	رَوَاحَا
يَا فُـــــؤَادِي عَـــــزَاء	كَـــانَ مَـــا اللهُ شَـــاءَ	
هَـــلْ تَـــرُدُّ القَـــضَاءَ	فَلْتُـــــوَالِي الـــــدُّعَاءَ	

أمّا ابن سهل فهو أيضا لم يخرج عن كون عدد أسماط موشحاته اثنان، ونادرا سمط واحد؛ إذ ورد في أربع (04) موشحات فقط، وعدد الأغصان ثلاثة باستثناء موشحتين جاء فيها عدد الأغصان اثنان، ومع ذلك نوّع في عدد الفقرات داخل كلٍّ من السمط والغصن، بشكلٍ جعل موشحاته تبدو مختلفة عن بعضها البعض وبنسب متباينة، طغى عليها ما كان مبنيا على سمطين وثلاثة أغصان وفي كل منهما فقرتين، حيث جاءت ثلاث عشرة(13) موشحة مبنية على هذا النمط من مجموع أربع وعشرين(24) موشحة، كقوله في موشحة (ليل الهوى يقظان)[3]:

لَيْــلُ الهَــوَى يَقْظَــانْ	وَالحُـــبُّ تِـــرْبُ الـــسَّهَرِ
وَالـــصَّبْرُ لِي خَـــوَّانْ	وَالنَّــوْمُ مِــنْ عَيْــنِي بَــرِي
يَا رَوْضَـــةَ الأُنْـــسِ	رَوْضُ المنَى مِنْكَ جَدِيبْ
لَـــوْلاَكَ لمَ أُمْـــسِ	فِي الـدَّارِ وَالأَهْـلِ غَرِيـبْ
رِضَـــاكَ لِلْـــنَّفْسِ	مِثْلُ الصِّبَا لِذِي المشِيبْ

وإلى جانبِ ذلك جاء في بعض موشحاته بثلاثة أغصان مكوَّنة من فقرة واحدة، مع تنويعٍ في الأسماط، فتارةً جاء بسمط واحد مكوَّنٍ من فقرتين أو ثلاثة، وتارةً جاء بسمطين مكوَّنين -إحداهما أو كلاهما- من فقرتين، كقوله من موشحة (باكر إلى اللّذة)[4]:

---

[1] انطوان محسن القوّال: الموشحات الأندلسية، ص: 89.

[2] جيش التوشيح، ص: 198.

[3] الديوان، ص:296.

[4] الديوان، ص: 344.

بَاكِــرْ إِلَى اللَّـــذَّةِ والاصْـــطِبَاحْ   بِـــــــــــشُرْبِ رَاحْ
فَمَـا عَلَـى أَهْـلِ الهَـوَى مِـنْ جُنَـاحْ
أُغْـنُمْ زَمَـانَ الوَصْـلِ قَبْـلَ الـذَّهَابْ
فَـالرَّوْضُ قَـدْ رَوَّاهُ دَمْـعُ الـسَّحَابْ
وَقَـدْ بَـدَا فِي الـرَّوْضِ سِـرٌّ عُجَـابْ

وأحيانًا أخرى بلَغَ عنده عدد الفقرات، في كلٍّ من الأسماط والأغصان ثلاثة أو أربعة، كقوله من موشحة (زهر الآمال[1]):

تَجْرِي عَيْنَاهْ   وَمَا سَقَى النَّدْمَانْ   إِلاَّ لِتَزْدَانْ   بِهَا يُمْنَاهْ
بَدْرٌ أَشْرَقْ   ذُو غُرَّةٍ تَفْتِنْ   بِهَا السّعُودْ
مِمَّا يُعْشَقْ   يَكَادُ يُسْتَحْسَنْ   مِنْهُ الصُّدُودْ
مَكَّارُ الحَقْ   خَلْقُهُ أَحْسَنْ   مِمَّا يُرِيدْ

أمّا ابن الخطيب فكان يُفضّل أن تتشكّل أقفاله وأدواره من سمطين وثلاثة أغصان وفي كل منهما فقرتين، وهذا النَّوع يُشبه من حيث الشكل القصيدة العمودية، وهو الطابع الذي ميَّز أغلب موشحاته، كقوله من موشحة (يا ليت شعري)[2]:

يَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ لَهَا مِنْ إِيَّابْ   يَوْمًـــا وَعِنْـــدَ اللهِ عِلْـــمُ الغُيُـــوبْ
سَـاعَاتُ أُنْسٍ تَحْتَ ظِلِّ الـشَّبَابْ   وَقُلْـتُ قَـدْ نَامَـتْ عُيُـونُ الزَّمَـانْ
اليَـــوْمَ لاَ نَرْهَـــب وَقْـــعَ النَّـــوَى   وَنَحْـــنُ مِـــنْ سَـــطْوَتِهَا فِي أَمَـــانْ
غَـيْرِي عَلَـى الـدَّهْرِ شَـدِيدُ القِـوَى   وَالـــنَّظْمُ مَنْظُـــومٌ كَـــنَظْمِ الجُمَـــانْ
حَـــتَّى إِذَا لَـــذَّتْ كُـــؤُوسُ الهَـــوَى   خُـضْرُ الحَوَاشِـي طَيِّبَـاتُ الهُبُـوبْ

ويُستثنى من ذلك موشحتين اثنتين فقط ليستا من هذا النوع: الأولى موشحة(ربّ ليل)[3] التي جاءت–على شاكلة النوع الغالب عند ابن زهر– أقفالها مبنية على سمط واحد مُكوّنٍ من فقرتين، وأدوارها مبنية على ثلاثة أغصان مكونة من فقرة واحدة، والثانية موشحة (قد قامت الحجة)[4] المكوّنة من سمطين وثلاثة أغصان وفي كل منهما ثلاث فقرات، يقول فيها:

قَـــدْ قَامَـــتِ الحُجَّـــهْ   فَلْيَعْـــــذِرِ العَـــــاذِرْ   فَالعَـــذْلُ لاَ يُجْـــدِي

(1) الديوان، ص:328.
(2) محمّد زكريا عناني:المستدرك، ص: 88.
(3) لسان الدين ابن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، مج4، ص: 525.
(4) لسان الدين ابن الخطيب: نُفاضة الجراب في عُلالة الاغتراب، ج2، ص: 167.

شَـيْئًا سِـوَى الكَـرْبِ	وَشِـــــقْوَةِ الخَـــــاطِرْ	وَشِـــــدَّةِ الوُجْـــــدِ
حَـدِّثْ عَـنِ الـسِّلْوَانْ	أَوْ شِـــئْتَ يَا صَـــاحِ	حَـدِّثْ عَـنِ العَنْقَـا
إِنَّهُمَـــــا سِـــــيَّانْ	فَليقْـــــصرِ الـــــلاَّحِ	عَمَّـنْ شَـكَا العِـشْقَا
قَـدْ عَـزَّنِي الكِتْمَـانْ	فَبَـــــانَ إِفْـــــصَاحِ	بِـــبَعْضِ مَـــا أَلْقَـــا

1-4- الوزن الشعري:

قلنا في بداية هذا الفصل أنّ الوشاحين لم يَخرجوا في تجديدهم على العروض العربي[1]، ومع ذلك لجأوا إلى التنويع في أوزان البحور الشعرية، وأعادوا ترتيب تفاعيلها ترتيبا جديدا[2]، وذلك من خلال "ثلاثة مبادئ: الاعتماد على التفعيلة كوحدة للوزن بدلاً من البحر، ومزج البحور في الموشحة الواحدة، وارتكاز الإيقاع على اللَّحن المصاحب، لا على الوزن العروضي فحسب"[3]؛ فإلى جانب الموشحات التي جاءت على أوزان القصيد نجدهم في أقسام أخرى، جَمَعوا بين البيت ذي المصراعين والمشطَّر، أو بَنَوْها على الأشطار وحدها، أو جمعوا بين الأبحر، فولّدوا بذلك صورًا وزنية متعدّدة للبحر الواحد.

وعن (ابن زهر وابن سهل وابن الخطيب) أظهر الإحصاء أنّ الموشحات عندهم نوعان: أحادية البحر، ومتنوعة البحر، غير أنّ الأكثر استعمالاً هي الموشحات الأحادية البحر؛ فهذه تسع وأربعون (49) موشحة من مجموع ثمانٍ وخمسين(58): لابن زهر واحد وعشرون(21)، ولابن سهل ثمان عشرة(18) موشحة، ولابن الخطيب عشر(10) موشحات. أمّا الموشحات متنوّعة البحر فلم تتعدَّ تسع (09) موشحات: لابن زهر ثلاثة(03)، ولابن سهل ستة(06)، على اختلاف بين هؤلاء الوشاحين في نسبة استعمال كل وزن من هذه الأوزان، والجدول التالي يُوضّح ذلك:

البحر الشعري	ابن زهر الحفيد		ابن سهل الاسرائيلي		لسان الدين ابن الخطيب		المجموع
	أحادية البحر	متنوعة البحر	أحادية البحر	متنوعة البحر	أحادية البحر	متنوعة البحر	
البسيط	06	00	05	03	01	00	15
الرجز	02	00	03	04	01	00	10
المقتضب	02	01	04	02	00	00	09
الخفيف	03	00	00	00	05	00	08
المديد	02	03	00	00	00	00	05
الرمل	02	00	01	00	01	00	04

(1) يُنظر: فوزي سعد عيسى: العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص:222.

(2) يُنظر: مُحَمَّد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، ص: 82.

(3) صلاح فضل: شفرات النص، ص: 96-97.

السريع	00	00	02	00	02	00	04
المجتث	01	00	01	02	00	00	04
المنسرح	02	00	01	00	00	00	03
الكامل	00	02	00	00	00	00	02
المتدارك	00	00	00	01	00	00	01
المتقارب	01	00	00	00	00	00	01
الهزج	00	00	01	00	00	00	01

من خلال الأرقام الواردة في هذا الجدول يمكننا تسجيل أهمّ الملاحظات:

- الموشحات أحادية البحر أكثر حضورًا من الموشحات متنوعة البحر وبنسبة كبيرة، ولا وجود لهذه الأخيرة أصلاً عند ابن الخطيب، والأولى بلغت نسبة استعمالها أربع وثمانون فاصل ثمان وأربعون(84.48%) بالمائة، والثانية خمس عشرة فاصل واحد وخمسون(15.51%) بالمائة.

- هناك تنويع عند الوشاحين الثلاثة في توظيف البحور الشعرية، ومع ذلك احتلّ ابن زهر الصّدارة، حيث نسج موشحاته في عشرة (10) بحور، ويليه ابن سهل ولديه تسعة(09) بحور، ثم ابن الخطيب الذي نظم في خمسة (05) بحور.

- أظهر جدول توزيع البحور أنَّ أكثر البحور التي نظم عليها الوشاحون هو بحر البسيط، ويليه الرجز، فالمقتضب فالخفيف، وأقل منه المديد والرّمل والسريع، وأقلّ منهم قليلاً -وبدرجة واحدة- المجتث والمنسرح ثمَّ الكامل، وأظهر الإحصاء أيضًا أنّ الوشاحين قليلاً ما نظموا على المتدارك والمتقارب والهزج، وفيما يلي تفصيل لذلك:

1-4-1- الموشحات الأحادية البحر:

نقصد بها الموشحات التي التزمت في بنائها ببحرٍ واحد، مع الجمع فيه بين صوَرِهِ الوزنية المختلفة؛ كأن تأتي بعض الأشطار من بحرٍ على تفاعيلهِ التّامة، ويأتي البعض الآخر في الموشحة نفسها على تفاعيلهِ المشطورة أو المجزوءة... إلى غير ذلك .

البسيط: قلنا أنّه أكثر البحور التي نظم عليها الوشّاحون، وذلك لأنّه بحرٌ مطواعٌ يتلوّن من شكل لآخر، بما تُتيحه تفعيلاته(مستفعلن فاعلن) من تنويع في الأعاريض والأضرب، وهو "علاوة على ذلك من الأبحر التي لقيت رواجا في الفنون الشعبية المخترعة. بُني عليه فنٌّ ملحونٌ من الفنونِ السبعةِ وهو المواليا، واستُعمل بكثرة في الأزجال والمواويل القديمة والحديثة، فهو يُوائِم ما تتَّسِم به لغة الموشحات من سهولةٍ وتنوعٍ، اقتضتهما طبيعة الموشحة"(1).

وقد وظّف الوشاحون بحر البسيط بصوره الوزنية المختلفة، ونوّعوا أساليبهم في التركيب والتأليف فنجد له:

(1) المرجع السابق، ص: 134-135.

- **مخلّع البسيط**: "مخلع البسيط نوع من مجزوء البسيط ذي العروض المقطوعة والضرب المقطوع، ولكن يَنْضَمُّ إلى القطع الخبنُ، فتصير التفعيلة (مُتَفْعلْ) وتُحوَّل إلى (فعولنْ)"[1]، فهنا التزم الوشاح (الخبن) و(القطع)[*] في عروض مجزوء بحر البسيط وضربه من بابِ لزوم ما لا يلزم، فنشأ ما سُميَّ بمخلَّع البسيط. وهو "نسق إيقاعي غاية في الرِّقة والعذوبة، يصلُح لفنِّ التوشيح لما فيه من ملاءمة الإنشاد والألحان"[2]، وهناك من يرى بأنّه "ممّا يُلائم حركات أرجل الراقصين"[3]، ومنه قول (ابن زهر) من موشحة (هل ينفع)[4]:

هَـــلْ يَنْفَـــعُ الوجْـــدُ أَوْ يُفِيـــدُ	أَمْ هَـــلْ عَلَـــى مَـــنْ بَكَـــى جُنَـــاحْ
يَا مُنْيَـــةَ القَلْـــبِ غِبْـــتِ عَـــنِّي	فَاللَّيْـــلُ عِنْـــدِي بِـــلاَ صَـــبَاحْ

ولكن حتى في هذا الوزن نجد الوشاح يتفنَّن في إدخال بعض الزِّحافاتِ المستحدثةِ، فيأتي بالضَّرب –والعروض مثله– تارةً (مخبون مقطوع)، وتارة أخرى (فعولْ) أو (فَعُو) مما سنُفصِّل الحديث حوله لاحقًا.

ومنه قول ابن سهل من موشحة (يا ناصحا)[5] ولكنْ مع تذييلٍ فيها بتفعيلتين:

يَا نَاصِحًا رَامَ أَنْ يَقِينِي	كَلاًّ	لَنْ أُقْتَلاَ	إِفْكاً مِنَ العَدْلِ أَنْ تَقِينِي

فهنا السمطان على وزن: (مستفعلن فاعلن متفعلْ) وتفصل بينهما تفعيلتي الذيل (مستفعلن فعْلن).

- **مشطور مخلّع البسيط** : وهو ما بقي على شطرٍ واحدٍ من المخلَّع، فتكون عدد تفعيلاته ثلاثة وقد يُسمى بالمثلث[**]، ومنه قول ابن سهل من موشحة (سار بصبري)[6] المذيّلة بتفعيلة (مستفعلانْ):

سَـــــارَ بِــــصَبْرِي وَبِاحْتِمَــــالِي	سَــــيْرَ حمــــوُلْ
يَحْمِـــلُ عَنْهَـــا شَـــذَا الـــشمَالِ	عـــرْفَ الـــشَّمُولْ

أو كقول ابن زهر من موشحة (قلبي من الحبّ)[7] المذيّلة بتفعيلة (فعْلنْ):

قَلْـبِي مِـــنَ الحُـــبِّ غَيْـــرُ صَـــاحِ	صَـــاحِ
وَإِنْ لَحَــــانِي عَلَـــى المِـــلاَحِ	لاَحِ
وَإِنَّمَـــــا بُغْيَـــــة اقْتِرَاحِــــــي	رَاحِـي

---

[1] مُحَّد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1999م، ص: 113.

(*) الخبن. نوع من الزحافات المفردة، وهو حذف الثاني الساكن من السبب الخفيف، مثلا تفعيلة (فاعلن) تُصبح (فَعِلن).

والقطع: نوع من علل النقصان، وهو حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله، مثلا تفعيلة (مستفعلن) تُصبح (مستفعلْ).

[2] نجاحي نجلاء: الأنساق الوزنية للموشح الجزائري، مجلة الأثر، ع20، جوان 2014م، ص: 122.

[3] صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، ص:74.

[4] ابن أبي أصيبعة: عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج2، ص: 73.

[5] الديوان، ص: 335.

(**) تُقابل مصطلحات: التام والمجزوء والمشطور والمنهوك المستعملة في القصيدة بمصطلحات: المثمّن والمسدس والمربّع والمثلث والمثنى على الترتيب في الموشحة.

[6] الديوان، ص:313.

[7] شمس الدين النّواجي: عقود اللآل في الموشحات والأزجال، ص: 233.

- **مربّع البسيط** : وهو ما بني على شطرين، الشطر الواحد منهما يتألَّف من تفعيلتين، وتقوم التفعيلة الأخيرة في الشطرين مقام العروض والضرب في القصيدة، والبسيط ليس له مربع في القصيد[1]، وإنّما هو ضرب من تفنّن الوشاحين في التّلاعُب بالتفاعيل العروضية، وتوليد طاقات إيقاعية جديدة، ومنه قول ابن الخطيب من موشحة (قد قامت الحجة)[2] المذيّلة بتفعيلتين:

قَدْ قَامَتِ الحُجَّهْ فَلْيَعْذُرِ العَاذِرْ فَالعَذْلُ لاَ يُجْدِي

شَيْئًا سِوَى الكَرْبِ وَشِقْوَةِ الخَاطِرْ وَشِدَّةِ الوجْدِ

أو كقول ابن زهر من موشحة(لأتبعنّ الهوى)[3]:

لَأَتْـــبَعَنَّ الهَـــوَى رَقَّـــتْ حَوَاشِـــيهِ

حَـــتَّى يَقُـــولَ فَرِيـــقْ إِلَى أَقَاصِـــــــيهِ

- **مثنّى البسيط**: وهو ما بني على شطر واحد مُؤلَّف من تفعيلتين، كالمنهوك في القصيد، وهو أيضًا ممَّا لم يرد في عروض الخليل إلاّ في الرجز والمنسرح[4]، في حين أجرى الوشاحون البناء على تفعيلتين في بحور أخرى كالبسيط، ومن ذلك قول ابن زهر من موشحة (هات ابنة العنب)[5] المذيلة في الأقفال بتفعيلة (فاعلن):

هَـــاتِ ابْنَـــةَ العِنَـــبِ وَاشْـــــــــرَبِ

يَا صَـاحِبِي مَـا تَقُـولْ

وَقَهْـــوَةٌ سَلْـــسَبِيلْ

مَـــاءٌ وَظِـــلٌّ ظَلِيـــلْ

- **الرجز**: شاع عند الحديث عن هذا الوزن أَنْ "يصِفَهُ الأدباء بأنَّه مطيةُ الشعر أو حمار الشعراء، أو غير ذلك من النعوت والأوصاف"[6]، ولذلك ظلَّ في كلِّ العصور مهملاً لا يلجأُ إليه الشاعر إلاَّ في النَّادر من الأحيان، وظلَّت نسبته في الشِّعر ضئيلة تافهة، ولكنّه استعاد بعضًا من المكانة في عهد الموشحات، فأكثر الوشاحون منه ومن مجزوئه، والباحث في الموشحات الأندلسية يجد أنّ "من الأوزان الكثيرة الاستعمال في التوشيح، ولكنَّها دون البسيط درجة، الرجز ثم المقتضب"[7]، وهذا ما وجدناه نحن أيضًا في عينة هذا البحث، حيث احتلَّ الرجز المرتبة الثانية بعد البسيط -وإن كان ابن سهل قد نال القسط الأوفى من هذا الاستعمال-، ويُرجِع الدكتور إبراهيم أنيس السبب في ذلك إلى "أنّ الرجز كوزنٍ من أوزان الشعر

---

[1] يُنظر: مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية (دراسة في الضوابط الوزنية)، ص: 288.

[2] لسان الدين ابن الخطيب: نُفاضة الجراب في عُلالة الاغتراب، ج2، ص: 167.

[3] ابن سعيد المغربي: المغرب في حلى المغرب، ج1، ص:275.

[4] يُنظر: مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية (دراسة في الضوابط الوزنية)، ص: 320

[5] مُحَّد زكريا عناني: المستدرك، ص: 55.

[6] ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، د.ب، 1952م، ص:126.

[7] مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية (دراسة في الضوابط الوزنية)، ص:135.

قد انسجم مع لهجات الكلام فوزنت به الأزجال"[1] وقبلها الموشحات، والتي تظهر فيها صفة الكلام العامي في عنصر الخرجة فنجدها تخلو من الإعراب، وتعتمد على تسكين أواخر الكلمات.

وتوظيف الوشاحين للرجز كان يميل إلى المجزوء منه والمنهوك، أمّا التام فلا نجد له أثر.

- **مجزوء الرجز**: ويُسمى بالمربَّع أيضًا، وهو ما حُذِف منه تفعيلة من كِلاَ الشطرين فيبقى على أربع تفعيلات، وهذا النَّوع هو الغالب هنا على الموشحات أحادية البحر التي جاءت على هذا الوزن، ومن ذلك قول ابن سهل من موشحة (أجذوة تشعل)[2]:

أَجَـــــذْوَةٌ تُـــــشْعَلْ   أَمْ بِنْـــتُ دَنٍّ تُـــشْرِقُ
هَـــــذَّبَهَا الحُـــــسْنُ   فَنَارُهَـــــا لاَ تَحْـــــرِقُ

أو كقول ابن زهر من موشحة (هل للعزا فيك)[3]:

هَـــلْ لِلْعَـــزَا فِيـــكَ سَـــبِيلْ   لِلَّهِ طَـــــرْفٌ أَبْـــــصَرَكْ
ذُدْتَ الكَـــرَى عَـــنْ بَـــصَرِي   يَا هَـــاجِرِي مَـــا أَغْـــدَرَكْ

ومَيْلُ الوشاحين إلى استعمال مجزوء الرجز لا يعني أنّ الموشحات كلُّها نُظِمت على وزنٍ واحد، بل هناك تنويع في الأعاريض والأضرب من موشحة إلى أخرى، فمثلاً الموشحة الأولى جاء فيها ابن سهل بالعروض حذّاء أي دخلت عليها علّة الحذّ(*) والضرب سالم، باستثناء الدَّوْر الأخير جاء مذالاً أي دخلت عليه علَّة التذييل(**).

أمّا الموشحة الثانية فجاء فيها ابن زهر بالعروض مذيلة في السمط الأول من الأقفال وسالمة في السمط الثاني منها وفي الأدوار، أمّا الضرب فجاء سالما دائما.

منهوك الرجز: أو مثنى الرجز، وهو ما بُني على تفعيلتين اثنتين فقط، فتتكَرَّر (مستفعلن) مرّتين، وما جاء على هذا الوزن موشحة واحدة هي موشحة (مالي معين)[4] لابن سهل التي يقول فيها:

مَـــالِي عَلَـــى الـــشَّوْقِ مُعِـــينْ
إِلاَّ حَيَـــا الـــدَّمْعِ الـــمَعِينْ
الحُـــــبُّ لِي دُنْيَـــا وَدِيـــــنْ

- **المقتضب**: جاء في المرتبة الثالثة من حيث الاستعمال، ومع ذلك لا نجد له أثر في موشحات ابن الخطيب، ويوجد بنسبةٍ أكبر عند ابن سهل، وهذا الوزن أيضًا معروفٌ بالثِّقل، وهو "ممّا كانت العرب تتحامى

---

(1) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 129.

(2) الديوان، ص:304.

(3) جيش التوشيح، ص: 209.

(*) الحذّ أو الحذذ: هو حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة فتصير (مستفعلن) (مستفْ) وتُقلب إلى (فاعلْ).

(**) التذييل نوع من علل الزيادة، وهو زيادة حرف ساكن إلى ما آخره وتد مجموع، فتصير مثلا تفعيلة (مستفعلن) (مستفعلانْ).

(4) الديوان، ص: 289.

النَّظم عليه"[1] ، ولكن على العكس من ذلك نجد الوشاحين يعتنون به، ويُفضّلون نَظْمَ موشحاتهم عليه في كثير من الأحيان مع تصرفٍ منهم في ضروب هذا الوزن، فأتوا بالغريب من الزّحاف والذي يُمكن عدُّه من الزِّحاف المستحدث لعدم وجوده في الأشعار الموروثة، وإكثار الوشاحين من النظم على هذا الوزن سببه أيضًا أنّه مما يُلائِم طبيعة الموشحات، حيث ذكر عبد الله الطيب أنّ نغمة هذا البحر "لا تكاد تصلح إلاّ للكلام الذي قُصد منه قبل كلّ شيء أن يتغنّى به في مجالس السُّكْر والرقص المتهتّك"[2]؛ فمثلا ابن سهل الذي قلنا أنّه أكثر من النظم على هذا الوزن، كان معروفًا عنه أنّه مُبتلى بعشق غُلامٍ يُدعى موسى، فجعل ينظم فيه الشعر حتى شاع ذلك عنه، ومن موشحاته التي قالها في(موساه) على وزن المقتضب، قوله من موشحة(هل يُلحى)[3]:

عَبَــدْتُ الهَــوَى وَحَرَّمْــتُ	عَزَائِي فَلَسْتُ بِالصَّابِرْ
يَا سِـحْرَ الجُفُـونِ صَـدَّقْتُ	إِيمَانًا بِالسِّحْرِ وَالسَّاحِرْ
دَعَــانِي مُوسَــى فَآمَنْــتُ	بِآيَاتِ حُـسْنِهِ البَـاهِرْ

وهذه الموشحة من وزن المقتضب التام بحيث جاءت على ست تفعيلات، ثلاثة في كل شطر، وله موشحة أخرى على الوزن نفسه هي موشحة (عميدٌ أصيب)[4]، ولكنْ نَوَّع بين الموشحتين في توظيف الأعاريض والأضرب، فالأولى جاءت حذَّاء العروض والضَّرب، والثانية راوح فيها بين الحذّ والقطع في العروض، وجاء فيها بالضرب الأحذّ.

- **مجزوء المقتضب:** ممّا جاء على هذا الوزن قول ابن زهر من موشحة (جنت مُقل الغزلان)[5]:

أَهِــيمُ بِمَــنْ يُطْغِيــهِ	عَلَــيَّ الجَمَــالُ
لَقَــدْ عَــذَلُونِي فِيــهِ	وَقَــالُوا وَقَــالُوا
أُدَارِيــهِ أَسْتَرْضِــيهِ	فَيَــأْبَى الــدَّلاَلُ

وممّا جمع فيه بين المربع والمثنى قول ابن زهر من موشحة(شمس قارنت)[6]:

شَمْــسٌ قَارَنَــتْ بَــدْرَا	رَاحٌ وَنَــــدِيمُ
أَدِرْ أَكْــؤُسَ الخَمْــرِ	
عَنْبَرِيَــةَ النَّــشْرِ	
إِنَّ الــرَّوْضَ ذُو بِــشْرِ	

---

[1] مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية (دراسة في الضوابط الوزنية)، ص:135.
[2] عبد الله الطيّب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص:111.
[3] الديوان، ص: 299.
[4] الديوان، ص: 309.
[5] ابن سعيد المغربي: المغرب في حلى المغرب، ج1، ص: 274.
[6] ابن أبي أصيبعة: عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج2، ص: 71.

فهنا جاءت الأقفال من المربّع والأدوار من المثنّى، وهذا ما عنيناه من استفادة الوشاحين من فكرة المشطور والمجزوء والمنهوك، بحيث نجدهم لا يلتزمون بالتعادل الكمّي سواء في القفل أو الدور أو في كليهما، بل جاءوا ببعض هذه الأقفال أقصر أو أطول من الأدوار كما هو موضح في المثال السابق.

وعلاوةً عن ذلك فإنَّ هذا الوزن قد مسَّته أنواع كثيرة من الزِّحافات والعلل، بعضها ممّا ذكره العروضيون وبعضها مستحدث، وهو ما جعلها تخرج في كثير من الأحيان عن إيقاع بحر المقتضب، لتشتبه ببحور أخرى "وإن كان الطويل من أكثر الإيقاعات اشتباها بالمقتضب"[(1)].

- **بحر الخفيف:** يحتلُّ المرتبة الرابعة من حيث الاستعمال، ولكن على العكس من الوزن السابق لا نجد لبحر الخفيف أي وجود عند ابن سهل، في حين كَثُرَ توظيفه عند ابن الخطيب.

"والخفيف من أخف البحور على الطبع وأكثرها طلاوة على السمع"[(2)]، "وقيل سُمي خفيفا لخفّته في الذوق والتقطيع، لأنّه يتوالى فيه لفظ ثلاثة أسباب، والأسباب أخفّ من الأوتاد"[(3)]، وربّما لهذا السبب اختاره ابن الخطيب ليتماشى مع أغراضه المتراوحة بين المديح والغزل والخمريات، إذ لا يوجد "في بحور الشعر بحرٌ نظيره يصلح للتصرف في جميع المعاني: فخرا وحماسة، وغزلا ومديحا، ورثاء ووصفا..."[(4)].

وفي هذا الوزن أيضا نوّع الوشاحان (ابن زهر وابن الخطيب) في توظيف أشكاله المختلفة، فنجد منها ما جمع بين التام والمشطور، كقول ابن الخطيب –في غرض المدح– من موشحة (ربّ ليل)[(5)]:

رُبَّ لَيْلٍ ظَفَرْتُ بِالبَدْرِ   وَنُجُومُ السَّمَاءِ لَمْ تَدْرِ

حَفِظَ اللهُ لَيْلَنَا وَرَعَا

أَيَّ شَمْلٍ مِنَ الهَوَى جَمَعَا

غَفَلَ الدَّهْرُ وَالرَّقِيبُ مَعَا

فالأقفال هنا جاءت على وزن الخفيف التام، أمّا الأدوار فجاءت على وزن مشطوره.

ومنها ما جاء على الوزن المجزوء، كقول ابن زهر من موشحة (هل لقلبي)[(6)]:

هَـــلْ تَـــرُدُّ القَـــضَاءَ   فَلْتُـــوَالِي الـــدُّعَاءَ

يَا فُـــــؤَادِي عَـــــزَاء   كَـــانَ مَـــا اللهُ شَـــاءَ

---

(1) مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية (دراسة في الضوابط الوزنية)، ص:209.

(2) محمود فاخوري: سفينة الشعراء، مكتبة دار الفلاح، ط4، د.ب، 1990م، ص: 53.

(3) الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح: الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1994م، ص:109.

(4) محمود فاخوري: سفينة الشعراء، ص:53.

(5) الإحاطة في أخبار غرناطة، مج4، ص: 525.

(6) جيش التوشيح، ص: 198.

ومنها أيضا ما جمع بين المجزوء والمنهوك، كقول ابن زهر من موشحة(سلّم الأمر للقضا)[(1)]:

سَلِّمِ الأَمْرَ لِلْقَضَا   فَهْوَ لِلنَّفْسِ أَنْفَعُ

وَاغْتَنِمْ حِينَ أَقْبَلاَ

وَجْهَ بَدْرٍ تَهَلَّلاَ

لاَ تَقُلْ بِالهُمُومِ لاَ

فهنا جاءت الأقفال على وزن المجزوء (فاعلاتن متفع لن)×2، في حين جاءت الأدوار على وزن المنهوك (فاعلاتن متفع لن).

ولكنَّ النَّوع الغالب على ما جاء من هذا الوزن هو المشطور المذيل بتفعيلتين، حيث نجد له أربع موشحات تندرج ضمن شكل واحد، كقول ابن الخطيب من موشحة(طائر القلب)[(2)]:

طَائِرُ القَلْبِ طَارَ عَنْ وَكْرِي   مِـــنْ ثَنَـــايَا الـــضُّلُوعْ

وَرَمَـــــى بِالنَّـــــوَى وَلَمْ أَدْرِ   هَـــلْ لَـــهُ مِـــنْ رُجُـــوعْ

ووزنه (فاعلاتن متفع لن فاعلْ *** فاعلاتن فعولْ)، فالضرب هنا هو العروض وقد دخلت عليه علّة البتر[(*)] أمّا تفعيلتي الذيل فهي أيضًا من جنس تفعيلات الخفيف مع اشتباهها بالمتدارك، فتصبح(فاعلن فاعلانْ)، ولكنَّ تخريجها على وزن واحد وهو الخفيف أولى؛ لانسجامها من الناحية الإيقاعية.

- **بحر المديد والرمل والسريع**: كان حضور كل وزن من هذه الأوزان بنسبة متواضعة، مع تفاوتٍ بين الوشاحين الثلاثة في توظيفها؛ فالمديد لم يرد لا في موشحات ابن سهل ولا ابن الخطيب، وعلى العكس من ذلك نجد وزن السريع لم يرد في موشحات ابن زهر.

أمّا الرَّمل فإنَّ الموشحات التي جاءت على وزنه، هي من أجود ما وقع للوشاحين الثلاثة؛ فموشحة (جادك الغيث) [(3)] لابن الخطيب من أشهر الموشحات عنده، والتي عارض[(**)] بها موشحة ابن سهل (هل درى)[(4)]، وهي أيضا منظومة على وزن الرَّمل، ويُضاف إليهما موشحة(أيّها الساقي)[(5)] و(فتق المسك)[(6)] لابن زهر.

---

(1) نفح الطيب، مج2، ص: 251.

(2) مُحَّد زكريا عناني: المستدرك، ص: 79.

(*) البتر: هو اجتماع علّتي الحذف والقطع في التفعيلة، فتصير تفعيلة(فاعلاتن): (فاعلْ).

(3) نفح الطيب، مج7، ص: 11.

(**) يُقصد بالمعارضة الشعرية: محاكاة شاعر لشاعر آخر في قصيدة يأتي بها على وزن قصيدة الشاعر المُعارَض وقافيتها، وذلك إمّا إعجابا بها، وإمّا إنكارا لما جاء فيها، وإمّا من باب الدّعابة والفكاهة.

(4) الديوان، ص:283.

(5) جيش التوشيح، ص: 202.

(6) نفح الطيب، مج2، ص:252.

والرَّمَل كما هو معروف "نوعٌ من الغناء، يخرج على هذا الوزنِ"[1]، وقيل أنّ "أهل الموسيقى متهافتون على الرَّمل تهافُتَ الذباب على العسل. ولعلّه لهذا أكبَّ على هذا التوشيح كبار تلك الطبقة"[2]، فبحر الرَّمل "هو بحر الرقَّة، يجود نظمه في الأحزان والأفراح والحكم والزهريات خاصة، ولهذا افتن فيه الأندلسيون ولعبوا به كلّ ملعب، وأخرجوا منه ضروب الموشحات"[3].

والموشحتين الأولى والثانية نُظِمَتَا على الرَّمَل التام، مع تنويعٍ في الأعاريض والأضرب، كقول ابن الخطيب في مطلع موشحته:

جَـادَكَ الغَيْـثُ إِذَا الغَيْـثُ هَمَـى   يَا زَمَـانَ الوَصْـلِ بِالأَنْـدَلُسِ
لَمْ يَكُـنْ وَصْـلُكَ إِلاَّ حُلُمَـا   فِي الكَـرَى أَوْ خِلْسَةِ المخْتَلِسِ

أمّا موشحتَا ابن زهر، فقد جمع فيهما بين التامِّ من بحر الرَّمَل والمشطور، كقوله من الموشحة الأولى:

أَيُّهَا السَّاقِي إِلَيْكَ المشْتَكَى   قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَعِ
وَنَدِيمٍ هِمْتُ فِي غُرَّتِهِ
وَسَقَانِي الرَّاحَ مِنْ رَاحَتِهِ
فَإِذَا مَا صَحَ مِنْ سَكْرَتِهِ

وبحر السريع أقلُّ استعمالاً من الرَّمَل؛ فنجد له موشحتين من التام وهما:(يا ليت شعري)[4]لابن الخطيب، و(رحّب بضيف الأنس)[5]لابن سهل، ووزنهما (مستفعلن مستفعلن مفعلاتْ)×2، وأحيانا تحلُّ (مَفْعُلاَ) محلَّ (مَفْعُلاَتْ). ونجد له أيضًا موشحتين من المشطور المذيل في السمط الأوّل بتفعيلة، وهما: موشحة(باكر إلى اللّذة)[6] لابن سهل، وموشحة ابن الخطيب التي عارضه بها(قد حرّك الجلجل)[7]، كقوله منها:

قَدْ حَرَّكَ الجَلْجَلَ بَازِي الصَّبَاحْ   وَالفَجْـــرُ لاَحْ
فَيَـا غُـرَابَ اللَّيْـلِ حـثّ الجَنَـاحْ

والملاحظ هنا في هذين الوزنين أنَّ الوشاحين الثَّلاثة، كانوا يميلون إلى الاعتدال في الطول والبُعْد عن القصر، فلم يُستعمل المجزوء منه ولا المنهوك، وسبب ذلك فيما يبدو هو شدّة قصر هذا الأخير وعدم ملائمتِه لبناء تلك الموشحات، وضيقه عن استيعاب المعاني التي تحملها، وهو ما حقّقه الوزن التام والمشطور المذيل.

(1) محمّد الإفراني: المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل، تح: محمّد العُمَري، المملكة المغربية، د.ط، د.ب، 1997م، ص:132.
(2) المرجع نفسه، ص:132.
(3) محمود فاخوري: سفينة الشعراء، ص:60.
(4) محمّد زكريا عناني: المستدرك، ص: 88.
(5) الديوان، ص: 199.
(6) الديوان، ص:344.
(7) محمّد زكريا عناني: المستدرك، ص: 75.

في حين لم يُستعمل المديد إلاّ بالجمع بين المجزوء في الأقفال وشطره في الأدوار، والتزم الخبن والحذف[*] في العروض والضرب، كقول ابن زهر من موشحة (زعمت أنفاسي)[1]:

زَعَمَتْ أَنْفَاسِيَ الصُعُّدَا   إِنَّ أَفْرَاحَ الهَوَى نَكَدُ

هَامَ قَلْبِي فِي مُعَذِّبِهِ

وَأَنَا أَشْكُو لِمَطْلَبِهِ

إِنْ كَتَمْتُ الحُبَّ مِتُّ بِهِ

- **بحر المجتث والمنسرح:** نُورد هنا هذين الوزنين معًا من باب أنّهما احتلاًّ مرتبةً واحدةً من حيث الاستعمال، وهو استعمال ضئيل في مجموعه، مع اختلافٍ بين الوشاحين في توظيفهما؛ ففي حين نظم ابن سهل وابن زهر على الوزنين معًا، لم ينظم ابن الخطيب على كليهما.

وهناك اختلاف أيضا في توظيف هذين الوزنين وفق أشكالهما المختلفة؛ ففي حين لم يُستعمل المجتث إلاّ مجزوءً أو منهوكًا، كقول ابن سهل من موشحة (أهدى نسيم)[2]، وهي على مجزوء المجتث:

أَهْـدَى نَـسِيمُ الـصَّبَاحِ   نَـسِيمَ مِـسْكٍ وَعَنْبَـرْ

يَحُثُّهَـا خَنْدَرِيـسًا[**]   مِـنْ خَـدِّ سَاقَيْهَا تُعْـصَرْ

استعمل الوشاح هنا وزن المنسرح بالجمع بين التام والمشطور، مع التزام علّة الحذّ في كل من العروض والضرب، واستعمل مشطورا مع التذييل والتزام زحاف الطي[***] أيضا في الضرب، كقول ابن سهل من موشحة (روض نظير)[3]:

رَوْضٌ نَظِيرٌ وَشَادِنٌ وَطِلاَ

فَاجْتَنِ زَهْرَ الرَّبِيعِ وَالقُبَلاَ   وَاشْـــــرَبْ

وبحر المجتث وإن لم يُستعمل هنا بكثرة إلاّ أنّه بالنسبة للموشحات الأندلسية عامة، يجيء في المرتبة الرابعة من حيث الاستعمال بعد البسيط والرجز والمقتضب[4]؛ وذلك لأنّه بعذوبته "يصلح للشعر الوجداني، وللأناشيد والتواشيح الخفيفة"[5]. وعلى العكس من ذلك قلَّ مجيء المنسرح الذي يُعتبر من "البحور الصعبة العسِرة"[6].

---

[*] الحذف من علل النقصان، وهو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة، فتصير تفعيلة (فاعلاتن) (فاعلا) وتُقلب إلى (فاعلن).

[1] ابن أبي أصيبعة: عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج2، ص: 71.

[2] الديوان، ص:337.

[**] الخندريس: هو الخمر القديمة.

[***] الطيّ: نوع من الزحافات المفردة، وهو حذف الحرف الرابع الساكن، فتصير تفعيلة(مستفعلن) (مستعلن).

[3] الديوان، ص: 316.

[4] يُنظر: مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية (دراسة في الضوابط الوزنية)، ص: 135.

[5] محمود فاخوري: سفينة الشعراء، ص:97.

[6] المرجع نفسه، ص:67.

- **بحر المتقارب والهزج:** تجاوزنا هنا بحرين هما: المتدارك والكامل؛ لأنّه لم تنفرد بهما موشحة من الموشحات المدروسة بل جاءا مجتمعين مع بحور أخرى ممّا سيرد ذكره في الموشحات متنوّعة البحر.

أمّا المتقارب والهزج فيُمَثِّلان أقلّ نسبة في الاستعمال، وهذه أيضًا ميزة تُمَيِّزُ الموشحات الأندلسية عامة، حيث "أنّ الوشاحين قليلاً ما نظموا على المتقارب أو الهزج (وذلك فيما يبدو لضعفهما وسذاجتهما فهما يتألّفان من تكرار تفعيلة واحدة)"[(1)].

وما جاء على بحر المتقارب موشحة واحدة لابن زهر هي موشحة (سدلن)[(2)]، وقد جاء فيها بالجمع بين المجزوء في الأقفال وشطره في الأدوار على وزن: (فعولن فعولن فعولْ×2)، مع التزام القَصْرِ[(*)] في عروض وضرب الأقفال والمراوحة بين القَصْر والبَتْر والحَذْف في ضرب الأدوار، كقوله:

سَدَلْنَ ظَلاَمَ الشُّعُورْ عَلَى أَوْجِهٍ كَالبُدُورْ

سَفَرْنَ فَلاَحَ الصَّبَاحْ

هَزَزْنَ قُدُودَ الرِّمَاحْ

ضَحَكْنَ ابْتِسَامَ الأَقَاحْ

وما جاء على بحر الهزج أيضا موشحة واحدة لابن سهل هي موشحة(شكا بالعتب)[(3)]، وقد جاء فيها بالجمع بين المجزوء في الأقفال والمنهوك في الأدوار على وزن:(مفاعيلن مفاعيلْ×2)، مع التزام علّة القَصْرِ في ضرب الأقفال والإتيان بها صحيحة في الأدوار، باستثناء دور واحد دخلت عليه علّة التسبيغ [(**)]، ومنها قوله:

شَــكَا بِالعَتْــبِ مُــضْنَاكْ فَهَــلْ تَــسْمَعُ مِــنْ شَــاكْ

وَلَــوْ خُــيِّرْتُ فِي الــشَّكْوَى إِذَنْ أَوْدَعْتُهَــــا فَــــاكْ

1-4-2- الموشحات المتنوعة البحر:

نقصد بها الموشحات التي بُنيت على أكثر من بحر، وذلك بالجمع بين أوزانٍ مختلفة في موشحة واحدة، ولكنَّ التنويع فيها جاء غالبًا بين أبحرٍ متشابهة، فيستقلُّ كلُّ شطرٍ أو مصراعٍ ببحرٍ دون تداخلٍ بينهما، وقد يكون هذين الشطرين متعادلين من حيث عدد التفعيلات، وقد يختلفان فيطول أحدهما عن الآخر، وربّما تجيء الأقفال من سمطين مختلفين والأدوار من جنس أحد السمطين... إلى غير ذلك من أضرب التنويع في الجمع بين البحور[(4)]. ومُجْمَل هذا النّوع من الموشحات متنوعة البحر: تسع(09) موشحات، وتفصيلها كالتالي:

---

(1) مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية (دراسة في الضوابط الوزنية)، ص:135.

(2) ابن دحية: المطرب من أشعار أهل المغرب، ص:204.

(*) القصر: نوع من علل النقصان، وهو حذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله، فتصير تفعيلة (فاعلاتن) (فاعلاتْ).

(3) الديوان، ص: 306.

(**)التسبيغ من علل الزيادة، وهو زيادة حرف ساكن إلى ما آخره سبب خفيف، فتصير(مفاعيلن)(مفاعيلانْ).

(4) يُنظر: مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية(دراسة في الضوابط الوزنية)، ص:409.

الرجز مع البسيط: جاء هذا النَّوع من الموشحات التي تجمَعُ بين الرجز والبسيط في المرتبة الأولى، فنجد له موشحتين كلاهما لابن سهل، وقد استقلَّ فيهما كلٌّ من المصراع الأوّل والثاني ببحر، ولكن في موشحة (ليل الهوى)[(1)]هناك تساوٍ في عدد التفعيلات، حيث جاءت من المثنى على وزن:

(مستفعلن فعْلانْ مستفعلن مستفعلن)، فالعروض هنا دخلت عليها علّة التذييل والتشعيث [(*)]، وأحيانا تأتي صحيحة(فاعلن)، وأحيانا مقطوعة(فاعلْ)، والضرب هنا صحيح، وأحيانا يأتي مذيّل (مستفعلانْ).

أمّا الموشحة الثانية (هل الأسى)[(2)] فالمصراع الأوَّل منها من مثلث البسيط في الأقفال(مستفعلن فاعلن مستفعلن)، ومن المثنى في الأدوار (مستفعلن فاعلن)، والمصراع الثاني من مثنى الرَّجز مقطوع الضرب (مستفعلن مستفعلْ)، وأحيانا يأتي (فعْلن) أي دخل عليها الحذّ أو مذيّل(مستفعلانْ).

وعلاقة الرجز بالبسيط هنا واضحة، فرغم بناء البسيط على تفعيلتين(مستفعلن فاعلن)، والرجز على تفعيلة واحدة(مستفعلن)، إلاّ أنّ اشتراكهما في تفعيلة(مستفعلن) حدّ من ذلك الفارق الوزني في تفعيلة (فاعلن)، كما أنّ تفعيلة الرجز يمكن أن تصبح (فاعلْ) إذا دخلت عليها علّة الحَذِّ، فتُشبِه بذلك (فاعلن) حين تدخل عليها علة القَطْعِ، كما يُمكن أن تُصبح (مستفعلن) بدخول زحاف الطيّ وعلَّة القطع:(فاعلن)، وبذلك يزول الفارق بين الوزنين، ومثل هذا يُقال أيضًا في الصور المختلفة لتفعيلة(مستفعلن)، فتبدو الموشحة كما لَوْ كانت من وزنٍ واحدٍ.

الرجز مع المجتث: ما جاء على هذا الوزن، موشحة واحدة هي: موشحة(طيفٌ أَلَمّ)[(3)] لابن سهل، وقد جاءت مكوَّنة من وزنين في الأقفال: الفقرات الثلاثة الأولى على وزن تفعيلة واحدة من بحر الرجز، مع تذييل فيها(مستفعلان)، أمّا الفقرة الرابعة فجاءت على تفعيلة واحدة أيضًا من المجتث مع ترفيلٍ[(*)] فيها (فاعليّاتن)، وجاءت الأدوار على وزن المجتث (مستفع لن فاعلاتن)، وقد تجيء التفعيلة الأخيرة منه مقصورةً(فاعلاتْ)، من ذلك قوله فيها(السمط الثاني والغصن الذي يليه):

مَيْتُ الصُّدُودْ   قُلْ مَا تُرِيدْ   حَقُّ الشَّهِيدْ   جَنَّةُ الخُلْدِ
هَلِ النَّعِيمُ يُملّْ   وَثَمَّ شَمْسٌ تُظِلّْ

الرجز مع المقتضب: موشحةٌ واحدة جمعت بين الرَّجز والمقتضب وهي:(نعيمي)[(4)] لابن سهل أيضا، جاء المصراع الأول فيها من مثلَّث المقتضب (مفعولا مستفعلن مستفْ)، والمصراع الثاني من مثنى الرَّجز (مستفعلن مستفعلن)، مع تنويع في الأعاريض والأضرب، بين الصحيح والمذيَّل والمقطوع والأحذّ، كقوله:

نَعِيمِــي فِي الحُــبِّ أَنْ تَــشْقَى   بِالوجْـــدِ نَفْـــسِي الفَانِيَـــهْ

---

(1) الديوان، ص:296.

(*) التشعيث: هو حذف أوّل الوتد المجموع فتصير تفعيلة (فاعلاتن) (فالاتن).

(2) الديوان، ص:325.

(3) الديوان، ص:333.

(*) الترفيل: نوع من علل الزيادة، وهو زيادة سبب خفيف إلى ما آخره وتد مجموع فتصير تفعيلة (فاعلن) (فاعلاتن).

(4) الديوان، ص:322.

وَمَـوْتِي مِـنْ لَحْظِـكَ المُـصْبِي   هُـــــوَ الحَيَـــــاةُ البَاقِيَـــــهْ

المقتضب مع البسيط: موشحة واحدة هي(زهر الآمال)[1] لابن سهل أيضا، وزن الأقفال فيها (مفعولاتانْ مستفعلن فعْلانْ مستفعلاتانْ مفعولاتانْ)، والأدوار مثلها ولكنْ باطِّراحِ التفعيلة الأخيرة أي: (مفعولاتان مستفعلن فعْلن مستفعلاتن) مع بعض التنويع في تفعيلتي الرأس والذيل.

وواضح أنّ نسبة هذه الموشحة إلى بحر محدَّد غيرُ ممكنٍ، بل هي باطِّراح تفعيلة الرأس في الأدوار أقرب ما تكون من البسيط، وباطِّراح تفعيلة الذيل أقرب ما تكون من بحر المقتضب، أمّا الأقفال فباطِّراح تفعيلتَيْ الرأس والذَّيل يمكن تخريجُها من البسيط، ومنها قوله في الدور الأوّل:

زَهْرُ الآمَالْ   مِنْ رَوْضَةِ الكَاسِ   تُجْنَى حُبَابَا

لـمَّا أَنْ صَالْ   شَيْطَانُ وَسْوَاسِي   كَانَتْ شِهَابَا

عَقِيقٌ جَالْ   لَهِيبُ أَنْفَاسِي   فَذَابَا

ورغم ما يظهر من فارقٍ بين الصورة الوزنية للبسيط والمقتضب، إلاّ أنّهما متشابهتان من حيث أنّ كلتيهما ثنائية التفعيلة، وإن كانتا تختلفان في عدد المقاطع، أضف إلى ذلك أنّهما تتشابهان في الاختتام بمقاطع من جنسٍ واحدٍ، فالبسيط ينتهي بـ(لنْ فعْلنْ) والمقتضب ينتهي بـ(مَفْعُولُن) والتي هي نفسها (لنْ فعْلنْ)، وكلاهما يتألّف من توالي ثلاثة أسباب[2].

المقتضب مع المديد: ما جاء على هذا الوزن، موشحة واحدة هي موشحة (صادني)[3]لابن زهر، الأقفال فيها من سمطين، بتدويرهما يَخْرُجان على وزن المديد (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فا علن فاعلاتن فا)، أمّا الأدوار فقد جاءت على وزن مشطور المقتضب(مفعلاتُ مستفعلن فعْلنْ)، والصلَّة هنا بين الوزنين تكمن في إمكانية تخريج السمط الثاني من الأقفال على وزن(تُ مستفعلن فعْلن) وهو ما يُختتم به المقتضب في الأدوار، وبذلك يتقلّص الفارق الوزني بين المقتضب والمديد، ومن هذه الموشحة قول ابن زهر:

إِنَّهَا نَفْسٌ لِذَا الحُبُّ مُخْتَارَهْ   وَبِالسُّوءِ أَمَّارَهْ

عَارَضَ الفُؤَادَ بِأَشْجَانِهْ

وَمَضَى عَلَى حُكْمِ سُلْطَانِهْ

فَانْبَرَيْتُ فِي بَعْضِ أَوْطَانِهْ

المجتث مع المتدارك: ما جاء على هذا النوع موشحة واحدة هي:(خُذها عقارين)[4] لابن سهل، والجمع فيها بين الوزنين جاء في الأقفال فقط، بحيث تتكوَّن من سمطين وفي كلِّ سمط فقرتين: السمط الأوّل والفقرة الثانية

---

(1) الديوان، ص:328.

(2) ينظر: مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية (دراسة في الضوابط الوزنية)، ص: 421.

(3) جيش التوشيح، ص:210.

(4) الديوان، ص:331.

من السمط الثاني على وزن مثنى المجتث(مستفع لن فاعلاتن)، والفقرة الأولى من السمط الثاني على وزن مثنّى المتدارك المذيّل(فاعلن فاعلانْ)، أمّا الأدوار فجاءت على وزن مشطور المجتث(مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن)، وبهذا جمع ابن سهل بين صورتين وزنيتين لبحر المجتث وصورة من صور المتدارك، ومع ذلك فإنّ هذا الجمع لم يُؤثِّر على الانسجام الإيقاعي؛ لأنّ توظيف الوشاح لبحر المتدارك كان من ناحيةٍ، محدودًا بمجيئه في فقرةٍ واحدةٍ من الأقفال، ومن ناحية أخرى، يُمكن أن نقرأ تفعيلتَيْ المتدارك على وزن(تفع لن فاعلاتْ)، فيتقلَّص الفارق بينه وبين المجتث إلى غياب سببٍ واحدٍ خفيف(مُسْ)، مع دخول علَّة القصر في آخر التفعيلة، ومن هذه الموشحة قوله:

وَاليَـــوْمُ عَـــذْبُ الـــشَّمَايِلْ   وَالنَّهْـــرُ بَـــيْنَ الخَمَايِـــلْ
كَالحُـــــسَامِ الـــــصَّقِيلْ   مَـــا بَـــيْنَ خُـــضْرِ الخَمَايِـــلْ

الكامـل مـع المديـد: مـا جـاء علـى هـذا النـوع موشـحتين اثنتـين لابـن زهـر همـا: موشـحة(يا صـاحبيّ)[1] و(يا مـن تعاطينـا)[2]، وهمـا مبنيتـان علـى صـورة واحـدة؛ فتجـيء الأقفـال فيهمـا مـن سمـط واحـد مكـوّن من فقرتين، الأولى على وزن مثنى المديد (فاعلاتن فاعلن) والثانية على وزن مثنى الكامل(متْفاعلن متْفاعلاتن) مع التزام زحاف الاضمار[*] وعلة الترفيل، أمّا الأدوار فهي أيضا من جنس الكامل المرفّل ولكن بثلاث تفعيلات(مشطور الكامل) على وزن (متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن)، والموشحة الثانية تختلف عن الأولى في مجيء الفقرة الأولى من الأقفال معلولة بعلّة الحذّ فتصبح(فاعلاتن فا) ومنها قوله:

إنْ أَقُلْ حَسْبِي   فَالجُورُ تَأْبَاهُ الطِّبَاعُ
عَلَّقْتَهُ مَا شِئْتَ مِنْ حُسْنٍ بَدِيعِ
أَوْدَى بِقَلْبِي وَاسْتَقَامَ إِلَى ضُلُوعِي
وَأَقَامَهَا عَنْ مَوْضِعِ القَلْبِ الصَّدِيعِ

ووزن الفقرة الأولى من أقفال هاتين الموشحتين من جنس مشتبه مع أوزان أخرى؛ بحيث يُمكن ردّها إلى مثنى الرمل المحذوف(فاعلاتن فاعلا) في الموشحة الأولى، وإلى مثنى المتدارك المقطوع(فاعلن فاعلْ) في الثانية، ولكنّ الذي صوّغ لنا مجيئهما على وزن واحد هو المديد، بناؤهما على شكل واحد ووزن واحد في الأقفال(الفقرة الثانية) والأدوار؛ ممّا يُرجح مجيء الفقرة الأولى من الأقفال أيضا من وزن واحد.

وعلاقة الكامل بالمديد هنا واضحة، بحيث يُمكن قراءة وزن المديد في الموشحة الأولى على وزن(فاعلن متْفاعلن)،

[1] جيش التوشيح، ص: 205.

[2] المرجع نفسه، ص: 198.

[*] الإضمار: نوع من الزحافات المفردة، وهو تسكين الثاني المتحرك فتصير تفعيلة (متفاعلن) (متْفاعلن).

وفي الموشحة الثانية(فاعلن متْفا)، وهذا يعني غياب المقطع الأول فقط من تفعيلة (متفاعلن) حتى تُصبح الموشحة كلّها على وزن الكامل، وهذا النقص لا يُمكن تخريجه بزحاف الخرم الذي يُعرف بأنّه "إسقاط الحرف الأوّل من الوتد المجموع في أوّل الجزء من أوّل البيت"[(1)]؛ لأنّ بداية التفعيلة هنا سبب ثقيل وليست وتدا مجموعا هذا من جهة، ومن جهة أخرى لو حذفنا أوّل التفعيلة لكان الحاصل (تفاعلن) وتفعيلة الموشحة(فاعلن) وعلى هذا الاعتبار يكون المحذوف سببا ثقيلا وليس أوّل الوتد المجموع، وبهذا يُستبعد أن يكون وزن الموشحة "معلولا صدره بالخرم تقديره (فاعلن متفاعلن..متفاعلن متفاعلاتن"[(2)]، ومثل هذا الحكم ينطبق على موشحة ابن سهل (خذها عقارين) السابقة الذكر والتي لا يُمكن تخريجها على هذا النوع من الزحاف.

وبعد ما تقدّم عرضه نرى كيف تعامل الوشاح مع الأوزان والأبحر الشعرية، من خلال التنوع والحرية في تشكيلها وعدم الالتزام ببحر دون آخر، ولكن هذه الحرية في التنويع لم تخلو في المقابل من الحفاظ على الالتزام والتماثل :"أمّا الحرية والتنويع: ففي جواز استخدام البحر الذي ستصاغ منه الموشحة في عدّة حالات من حالاته، أي من حيث التمام، والجزء، والشطر"[(3)] وهذا ما لاحظناه في الأمثلة السابقة، "وأمّا الالتزام: ففي وجوب أن يأتي كل جزءٍ من أجزاء الموشحة المتماثلة على وزنٍ واحدٍ والأجزاء المتماثلة هي: الأغصان مع الأغصان، والأقفال مع الأقفال"[(4)]، وهذا يعني أنّها "ترتكز على فكرة التنفيذ المتساوق المتوازي، فتبتَدِعُ نسقًا مرتبًا وتُحافظ عليه، فهي وإن كانت تُخلُّ بأطوال السطور الشعرية- مثل الشعر الحر- إلاّ أنّها تعمد إلى تكرار النّمط الذي تتّخذه وتلتزم به"[(5)]، وهذا ما يكشف لنا عن مقدرة عالية لدى الوشاح، ودراية واسعة بعلم العروض؛ لأنّ مثل هذا التصرف "لم يكن سهوا أو عجزا من الوشاح عن ضبط الإيقاع وإنّما صَدَرَ عن قصدٍ منه تلوينًا للإيقاع، وتطويرا له"[(6)]، وممّا ساعدهم على ذلك أيضا، الاستفادة من فكرة الزحافات والعلل، فأكثروا من توظيفها في موشحاتهم، وولّدوا أنواعًا أخرى أُخذت منها إمّا بالزيادة أو النقصان، كما سنرى ذلك في الصفحات القادمة.

2- الزحافات والعلل:

لم تُمثِّلْ البحور الشعرية منذ وُجدت ذلك النّظام الصّارم الذي يلتزمه الشاعر، مثلما ورد في النّموذج الخليلي، فقد دَرَجَ الشعراء منذ البداية على استحداث ترخُّصَاتٍ عروضية تعمل على توسيع فضائه الإيقاعي، وتُتيح له الإمكانية الكفيلة باستفراغ دفقته الشعورية[(7)]، ومن أجل ذلك وتحاشيًا لرتابة الإيقاع، الذي يُضْفِيه الوزن

---

(1) إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1991م، ص: 223.

(2) مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية (دراسة في الضوابط الوزنية)، ص:341.

(3) علي محمّد سلامة: الأدب العربي في الأندلس(تطوره ، موضوعاته وأشهر أعلامه)، الدار العربية للموسوعات، ط1، بيروت، 1989م، ص: 405.

(4) المرجع نفسه، ص: 405.

(5) صلاح فضل: شفرات النص، ص: 98.

(6) مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية (دراسة في الضوابط الوزنية)، ص:41.

(7) يُنظر: مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي ونقده، إشراف: عبد القادر دامخي وبوشوشة بن جمعة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر- باتنة، 2010/2011م، ص:212-213.

العروضي على القصيدة، حاول الشعراء قديمًا وحديثًا أن يُدخِلوا من التعديلات على الوزن ما يَكسر من حِدَّة وقعه في الأذن؛ وبما يُتيح للشَّاعر أن ينقل صورة إيقاعية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه منها إلى النظام العروضي المفروض، وقد ظهر ذلك في وقتٍ مبكِّرٍ قبل أن يعرف الشعراء العروض في صورته المقنّنة، فيما يسميه العروضيون بالزحافات والعلل، التي كان يستخدمها الشاعر حتى يُوفِّق بين حركة نفسِهِ ووجدانِهِ، والإطار الخارجي المتمثِّل في الوزن الشعري[1].

وقد وجد الوشاحون بشكلٍ خاص ضالَّتهم في الزحافات والعلل، فلم يتردَّدوا في استثمارها واستغلال طاقاتها، بوصفها إمكانية عروضية ذات قدرات إيقاعية كبيرة، وذهبوا في ذلك مذاهب شتى؛ ففي حين التزمت الكثير من الموشحات –سيّما تلك التي جاءت على النَّمط الوزني للقصيدة العمودية– بقواعد الزحاف المتبعة في العروض العربي، توسّعت موشحاتٌ أخرى في ذلك، باستعمال ألوان من الزِّحاف المرتبط بالتفعيلة دون التقيّد بالبحر الذي وَرَدَتْ فيه، ونجد البعض الآخر قد ولَّد أنواعًا من الزِّحاف لم يَرِدْ في العروض العربي، بحيث يُمكننا عدُّه نوعًا من الزحاف المستحدث، وإن كان لا يخلو في الوقت نفسه من مبرِّرٍ أو تفسيرٍ عروضيٍّ اعتمد عليه الوشاح في صياغته واعتماده له في بناء الموشحة.

والزِّحاف أو العِلَّة ما هو في حقيقته الإجرائية، إلاّ نظام يعمل "على تعديل صور التفاعيل وإيقاعاتها الموسيقية بما يُنَوِّعُ النغمة الموسيقية في البحور المتشابهة"[2]، وربّما لهذا السبب ركّز الوشاحون عليه؛ لأنّهم كانوا "يميلون إلى التَّخفيف من تلك الإيقاعات فكَثُر دون عمدٍ الزحاف بشعرهم"[3]، باعتباره تغييرٌ يدخل على أجزاء الوزن الشعري، ويلجأ إليه الشاعر أحيانًا تخفيفًا من قيود الوزن، ولكنَّه في المقابل ليس تسهيلاً مطلقًا، بل هو مقيَّد بقواعد وأصول معينة.

وإذا جئنا إلى إعطاء مفهوم دقيقٍ لكلٍّ من الزحاف والعلَّة، فإنَّنا نقول أنّ الزحاف لغةً مأخوذ من: زَحَفَ إليه يَزْحَفُ زَحْفًا وَزُحُوفًا وَزَحَفَانًا: مَشَى، وَزَحَفْتُ فِي المشي وَأَزْحَفْتُ إِذَا أَعْيَيْتُ، وَالزِّحَافُ في الشِّعْرِ :معروفٌ وسُمِّيَ بذلك لِثِقَلِهِ، وتُخصُّ به الأسبابُ دون الأوتاد[4]. أمّا اصطلاحاً فهو: "تغييرٌ يطرأ على ثواني الأسباب دون الأوتاد. وهو غير لازم بمعنى أنّ دخولَه في بيتٍ من القصيدة لا يستلزم دخولَه في بقية أبياتها"[5]، وهو نوعان: زحاف مفرد وزحاف مزدوج[*].

---

[1] يُنظر: عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، القاهرة، د.ت، ص: 72.

[2] أبو السعود سلامه أبو السعود: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د.ط، الاسكندرية، 2002م، ص: 06.

[3] المرجع نفسه، ص: 10.

[4] يُنظر: ابن منظور: لسان العرب، مج 3، ج 21، ص: 1816 وما بعدها، مادة (زحف).

[5] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص:254.

[*] الزحاف المفرد يختص بحرف واحد في التفعيلة، وهو ثمانية أنواع: الإضمار–الوقص– الخبن– الطي– العصب– العقل– القبض– الكف. والزحاف المزدوج هو اجتماع نوعين من الزحاف المفرد في تفعيلة واحدة، وهو أربعة أنواع: الخبل– الخزل– الشكل– النقص. يُنظر: المرجع السابق، ص:255 وما بعدها.

أمّا العلَّة فهي لونٌ آخر من ألوان التَّغيير التي تقع في أجزاء الوزن الشعري، وهي في اللُّغة مأخوذة من: عَلَّ الرَّجُلُ يعِلُّ مِنَ المرَضِ، وقَدْ اعتَلَّ العَلِيلُ عِلَّةً صَعْبَة، والعِلَّةُ المرَضُ، وَعَلَّ يَعِلُّ واعتَلَّ أيْ مَرَضَ، فهو عَلِيلٌ، وَأَعَلَّهُ اللهُ وَلاَ أَعَلَّكَ الله، أي لا أصابَكَ بعِلَّةٍ[1]. وتُعرّف اصطلاحًا بأنّها "تغييرٌ يطرأ على الأسباب والأوتاد من العروض أو الضَّرب من البيت الشعري، وهي لازمة، غالبا، بمعنى أنّها إذا وردت في أوّل بيت من القصيدة، التزمت في جميع أبياتها"[2]، وهي أيضًا نوعان: علل بالزيادة وعلل بالنقص[*].

وحديثُنَا هنا عن الزِّحافات والعلل سيقودُنا بالضرورة، إلى الحديث عن التَّفاعيل التي تتألّف منها البحور الشعرية؛ حيث "نجد علماء العروض يحصرون الموازين التي يَزِنون بها الشعر في عشر تفاعيل هي: فعولن - مفاعيلن- مفاعلتن- فاعلن- فاعلاتن- متفاعلن- مستفعلن-مفعولات- فاع لاتن- مستفع لن"[3] والزِّحافات والعِلَل تتردَّد على أوسعِ نطاقٍ في هذه التفعيلات المكونة للأنساق الإيقاعية الموحدة، والتي تُشكِّل بامتزاجها كلَّ أنساق الشعر العربي.

هذا عن مفهوم الزِّحاف والعلَّة وعدد التفاعيل في الشعر العربي القديم وعن العروضيين القدماء، فهل بقيت في الموشحات كما كانت عليه في الشعر القديم؟ وإذا كانت الإجابة بالنفي، فأين يكمن التغيير؟ وما هي القواعد التي تحكم هذا الأخير؟.

حتى نتمكن من إعطاء إجابة دقيقة لهذا السؤال، نُقدِّم الإحصاءات التي توصَّل إليها البحث بعد القيام بعملية التقطيع الشعري لجميع نصوص الموشحات (58 موشحة) التي عُني بها، حيث تمَّ حصر مختلف أنواع الزحاف والعلل التي لجأ إليها الوشاحون، ممَّا هو موضح في الجدول التالي:

الوشاح		ابن زهر	ابن سهل	ابن الخطيب	المجموع
زحاف أو علة	نوع الزحاف أو العلة				
الزحاف المفرد	الخبن	619 مرّة	658 مرّة	504 مرّة	1781 مرّة
	الطي	57 مرّة	294 مرّة	137 مرّة	488 مرّة
	التشعيث	23 مرّة	65 مرّة	03 مرّات	91 مرّة
	الإضمار	77 مرّة	00	00	77 مرّة
	الكف	05 مرّات	32 مرّة	00	37 مرّة
	القبض	10 مرّات	01 مرّة	00	11 مرّة

(1) يُنظر: ابن منظور: لسان العرب، مج4، ج 34، ص: 3078 ومابعدها، مادة (علل).

(2) المرجع السابق، ص:260.

(*)علل الزيادة تكون بزيادة حرف أو حرفين في آخر التفعيلة، وهي ثلاثة أنواع: الترفيل- التذييل- التسبيغ . وعلل النقص تكون بنقصان حرف أو أكثر، وهي تسعة أنواع: الحذف- القطف- القطع- البتر-القصر- الحذذ- الصلم- الوقف- الكسف. يُنظر: المرجع السابق، ص:260 وما بعدها.

(3) فوزي سعد عيسى: العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص: 16.

الزحاف المزدوج	الخبل	06 مرّات	11 مرّة	02 مرّات	19 مرّة
الزحاف المستحدث	(معولتُ/مفعولتُ/ مفعولْ/معولاتن/ معولا/ مفعولاتن/معولاتان/مفعولاتان) (في المقتضب والمنسرح) فعولْ(في الخفيف والبسيط) فعو(في الخفيف والبسيط) فاعْ/فعْ/ فعْلانْ(في المقتضب والبسيط) مستفعلاتان (في المقتضب)	(34+04+0+17+03+02+0+03)= (63 مرّة) 30مرّة 09 مرّات 00 00	(0+0+06+04+08+04+09) = (31 مرّة) 19 مرّة 06 مرّات (27+03+06)= (36 مرّة) 06 مرّات	00 47 مرّة 34 مرّة 00 00	94 مرّة 96مرّة 49 مرّة 36 مرّات 06 مرّات
علل الزيادة	التذييل الترفيل التسبيغ	42 مرّة 84 مرّة 06 مرّات	197 مرّة 67 مرّة 04 مرّات	22 مرّة 00 00	261 مرّة 151 مرّة 10 مرّات
علل النقص	القطع الحذّ الحذف الكسف الوقف القصر البتر الصلم	191 مرّة 105 مرّة 95 مرّات 00 00 75 مرّة 15 مرّة 00	139 مرّة 184 مرّة 48 مرّة 199 مرّة 60 مرّة 30 مرّة 00 مرّة 02 مرّات	146 مرّة 26 مرّة 113 مرّة 24 مرّة 62 مرّة 15 مرّة 101 مرّة 00	476 مرّة 315 مرّة 256 مرّة 223 مرّة 122 مرّة 120 مرّة 116 مرّة 02 مرّات

من خلال هذا الجدول يُمكن إيراد الملاحظات التالية:

- المتأمّل لأنواع الزحاف والعلّة الواردين في الجدول، يجد أنَّ هناك تنويعًا وثراءً كبيرين في توظيفهما؛ بحيث استثمر الوشاحون الثلاثة معظم-إن لم نقل كل- أنواع الزِّحاف والعلَّة، فبالنسبة للزحاف المفرد نجد أنَّ الوشاحين استعملوا ستة أنواعٍ من أصل ثمانية، حيث غاب زحاف الوَقْصِ والعَصْبِ المرتبط ببحر الوافر، وهذا البحر لم يَنْظِمْ عليه الوشاحون الثلاثة كما مرَّ بنا.

وبالنسبة للزحاف المزدوج وظّف الوشاحون نوعا واحدا–وبنسبة ضئيلة– من الأنواع الأربعة، التي تندرج ضمن هذا النَّوع من الزحاف، ومعلومٌ أنّ الزِّحاف المزدوج يُعدُّ من الزحافات القبيحة التي لا يُحبّذ الإكثار منه، وهذا ما راعاه الوشاحون.

- هناك اتباعٌ ملحوظ لقواعد الزحاف المعتمدة في العروض العربي، كما نجد الموشحات أيضًا قد جارت القصيد في أحكام هذا النَّوع من الزحاف؛ من حيث الإكثار ممَّا هو مستحسن في القصيد، وتحاشي ما هو قبيح فيه، كاستعمال زحاف الخبن، بنسبةٍ طغت على باقي أنواع الزِّحاف الأخرى أضعافَ المرّات، وزحاف الخبن (الذي يعني حذف الثاني الساكن من التفعيلة) من الزحافات المستحسنة، التي تُضفي ثراءً على البنية الوزنية وتُنوّع إيقاعاتها وأنغامها، ثمّ إنّه "قرين تفعيلات أربع: فاعلاتن– فاعلن– مستفعلن– مفعولات، ولكون هذه التفعيلات عنصرًا أساسيًا في كثير من البحور يكون الخبن ظاهرة تعتري كثيرا من البحور"[1]. ويليه زحاف الطَيّ (وهو حذف الرابع الساكن)، وهو أيضًا من الزحافات المستحسنة خاصة في بحر السريع والرَّجز[2]، وزحاف الإضْمَار في بحر الكامل (ويعني تسكين الثاني المتحرك)، فهو "سائغ يكثر وقوعُه، فلا يَنْبُو ولا يَجْفُو، وربَّما دخلَ جميع تفعيلات البيت"[3]، كقول ابن زهر في موشحة(يا من تعاطينا)[4]:

يَا مَـــنْ تَعَاطَيْنَـــا الكُـــؤُوسَ عَلَـــى ادِّكَـــارِهْ

0/0//0///   0//0/0/   0//0/0/

مْتفاعلن   مْتفاعلن   متفاعلاتن

وَقَـــضَى عَلَـــى قَلْـــبِي فَلَـــمْ يَأْخُـــذْ بِثَـــارِهْ

0/0//0/0/   0//0/0/   0//0///

متفاعلن   مْتفاعلن   مْتفاعلاتن

وَأَقَـــرَّ أَحْكَـــامَ القِـــصَاصِ عَلَـــى اخْتِيَـــارِهْ

0/0//0///   0//0/0/   0//0///

متفاعلن   مْتفاعلن   متفاعلاتن

أمّا باقي الأنواع فورودها كان بنسبٍ متواضعةٍ. وفي المقابل أيضا نجد الوشاح قد تحاشى من الزِّحاف ما يُعدُّ قبيحًا قدرَ الإمكان، كاستعمال زحاف الوَقْصِ في الكامل من الزحافات المفردة، والخبل من الزحافات المزدوجة، هذه

[1] أحمد كشك: الزحاف والعلّة (رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع)، دار غريب، د.ط، د.ب، د.ت، ص:23.

[2] يُنظر: قدور رحماني: بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، أطروحة معدّة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، إشراف: حميدي خميسي، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2005-2006م، ص: 244.

[3] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر،ص:111.

[4] جيش التوشيح، ص:198.

الأخيرة التي اتَّفَق العروضيُون على استقباحها لخروجها الحادِّ على النَّسق، فكلٌّ منها يؤدي إلى اختلافٍ يشمل مقطعين أو ثلاثة مقاطع في كلٍّ منها[1].

هـذا عـن الزِّحـاف والـشيء نفـسه يُقـال عـن العلَّـة، حيـث وظَّـف الوشـاحون جميـعَ أنـواعِ العلَّـة : زيادةً ونُقصانًا، باستثناء علّة القَطْف المرتبطة ببحر الوافر أيضا.

– إلى جانب هذا الالتزام بقواعد الزحاف والعلَّة في العروض العربي، ولَّد الوشّاحون أنواعا أخرى من الزحاف يُمكن اعتبارها حالات من الخروج على قواعد الزِّحاف والعِلَلِ، التي انتشرت حتىَّ صارت ظواهر عامة، وأهمّها:

- استحداث أنواع من الزَّحاف المبني على أصلٍ مزاحف؛ كتفعيلة **(فعولْ)** و**(فعو)**، وقد وجدناها عند الوشاحين الثالثة، ممّا يجعل ذلك دليلا واضحًا على أنَّ ظهورَ هاتين التفعيلتين "ليس مجرَّد خطأ أو سهو أو إهمال، بل تطور من التطوُّرات التي دخلت قواعد الزحاف"[2]، وقد وردت هاتين التفعيلتين في موشحاتٍ لابن زهر ولابن الخطيب، في تفعيلتَيْ الذَّيْل(فاعلاتن فعولْ) أو(فاعلاتن فعو)، من موشحات بُنِيَت على مشطور الخفيف المبتور (فاعلاتن مستفع لن فاعلْ)، من ذلك قول ابن الخطيب من موشحة (زمن الأنس)[3]:

وَخَطِيـــبُ الحَمَـــامِ فِي الغُـــصْنِ	مُـــــسْهِبٌ مُـــــوجِزُ
0/0/// 0//0// 0/0/	0/0//0/ 0//
فعلاتن متفع لن فاعلْ	فاعلاتن فعو
يُنْكِـــرُ النَّـــوْمَ فَهْـــوَ بِالعَتْـــبِ	مُفْـــــصِحٌ مُلْغِـــــزُ
0/0//0/ 0//0// 0/0/	0/0//0/ 0//
فاعلاتن متفع لن فاعلْ	فاعلاتن فعو
لِلْهَـــوَى قُـــدْوَةٌ مِـــنَ النَّـــاسِ	ذَاتِ نَهْـــــجٍ قَـــــوِيمْ
0/0//0/ 0//0// 0/0/	0/0//0/ 00//
فاعلاتن متفع لن فاعلْ	فاعلاتن فعولْ
لاَ تَـــرَى فِي المُـــدَامِ مِـــنْ بَاسِ	وَارْتِـــــشَافِ النَّـــــدِيمْ
0/0//0/ 0//0// 0/0/	0/0//0/ 00//
فاعلاتن متفع لن فاعلْ	فاعلاتن فعولْ
بِحَـــــدِيثِ الغَـــــرَامِ وَالكَـــــاسِ	فِي الزَّمَـــــانِ القَـــــدِيمْ
0/0/// 0//0// 0/0/	0/0//0/ 00//

(1) يُنظر: علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص:192.

(2) ممدوح عبد الرحمان: التوليد العروضي (بحث في قدرة العربية وكفاءة الأوزان)، دار العلوم، د.ط، د.ب، د.ت، ص:141.

(3) الإحاطة في أخبار غرناطة، ج4، ص: 526.

فعلاتن متفع لن فاعلْ فاعلاتن فعولْ

والذي سوّغ للوشاح هذا التصرُّف، هو بناء الموشحة على البَتْر في العروض فكانت بمثابة الأصل، وبالتالي أدخل عليها كلاً من زحاف الخبن فصارت(فعو)، أو جمع بينه وبين التسبيغ فصارت(فعولْ)، وراح يجمع في ضروب الموشحة الواحدة بين التفعيلتين كما هو موضح، ولكنَّ تفعيلة (فعولْ)كانت أكثر تردُّدًا من تفعيلة(فعو).

كما وردتا في موشحاتٍ لابن سهل ولابن زهر، في ضرب مخلَّع البسيط (مستفعلن فاعلن متفعلْ)، كقول ابن سهل من موشحة (سقى الهوى)[1]:

لِلْبَحْـــرِ عَـــنْ جنْحِـــهِ جمُـــوُدُ	سَـــالَتْ لَـــهُ أَدْمُعِـــي الـــسِّفَاحْ
0/0// 0//0/ 0//0/0/	00// 0//0/ 0//0/0/
مستفعلن فاعلن متفعلْ	مستفعلن فاعلن فعولْ
كَأَنَّمَـــا مَـــدَّ مَـــا جُفُـــونِي	مَـا غَـاضَ مِـــنْ جَـدْوَلِ الـصِّفَاحْ
0/0// 0//0/ 0//0//	00// 0//0/ 0//0/0/
متفعلن فاعلن متفعلْ	مستفعلن فاعلن فعولْ
وَدَدْتُ أَنَّ اعْتِـــــدَالَ قَـــــدِّهْ	يَـــشْفِي بِـــهِ مَـــنْ عَلَـــى رَمَـــقْ
0/0// 0//0/ 0//0//	0// 0//0/ 0//0/0/
متفعلن فاعلن متفعلْ	مستفعلن فاعلن فعو
أَوْ رِقَّـــــةٌ فِي أَدِيمِ خَـــــدِّهْ	سَـــــرَتْ إِلَى قَلْبِـــــهِ فَـــــرَقّ
0/0// 0//0/ 0//0/0/	0// 0//0/ 0//0//
مستفعلن فاعلن متفعلْ	متفعلن فاعلن فعو

وبناء الوشاح هنا العروض على وزن(متفعلْ=فعولن) جعلها بمثابة الأصل، ومن ثمَّة أدخل عليها ما يُمكن إدخاله على هذه التفعيلة (تفعيلة بحر المتقارب)، ومن ذلك علّة القَصْر فأصبحت(فعولْ)، وعلَّة الحذف فأصبحت(فعو). وكتفعيلة(**فاعْ**) و(**فعْ**) و(**فعْلاَن**) التي وجدناها مجتمعةً عند ابن سهل في موشحة(أعين الظباء)[2]، المبنيَّة على وزن مشطورِ المقتضب المذيّل بتفعيلتين، على وزن (مفعلات مستفعلن مستفْ فاعلاتُ فاعْ)، أو(مفعلات مستفعلن مستفْ فاعلاتُ فعْ)، أو (مفعلاتُ مستفعلن فعْلان فاعلاتُ فاعْ). وتفعيلة(فاعلاتُ)هنا هي نفسها(مفعلاتُ) في بداية الوزن وهذا أشرنا إليه سابقا، أمَّا تفعيلة(فاعْ) و(فعْ) و(فعْلان) فلها علاقة بتفعيلة العروض(الضرب) وهي هنا(مستفْ) وتُقلب إلى(فعْلن) التي دخلت عليها علّة الحَذّ، وقد التزمَهَا الوشاح في سائر الموشحة فأصبحت بمثابة الأصل، ومن ثمَّة أدخل عليها ما يُمكن إدخاله من العِلَل على هذه التفعيلة، التي تنتهي بسببٍ

---

(1) الديوان، ص:319.

(2) الديوان، ص:340.

خفيفٍ، ومن ذلك علّة القَصْر فأصبحت(فاعْ)، وعلّة الحذف فأصبحت (فعْ)، وعلّة التذييل فأصبحت (فعْلانْ)، يقول ابن سهل في القفل الثاني والدور الذي يليه:

كَيْـــــفَ بِالكَوَاكِــــبِ يَجْنِيهَــــا	مَـــــنْ عَلَـــى الـــصَّعِيدْ
0/0/ 0///0/ /0//0/	00/ /0//0/
مفعلاتُ مستعلن مستفْ	فاعلاتُ فاعْ
ذَهَبَـــــتْ لِعُمْـــــرِكَ آمَـــــالِي	مَـــــــذْهَبًا بَعِيـــــــدْ
0/0/ 0///0/ /0///	00/ /0//0/
معلاتُ مستعلن مستفْ	فاعلاتُ فاعْ
قَــدْ بَلَغْــتَ مُوسَــى مِــنَ الهَجْــرِ	كُـــــــلَّ مُلْـــــــتَمَسْ
0/0/ 0//0/0/ /0//0/	0/ /0//0/
مفعلاتُ مستفعلن مستفْ	فاعلاتُ فعْ
لَــوْ شَــقَقْتَ دَمْعِــي عَلَــى البَــرِّ	لَمْ يَعُــــــدْ يَــــــبَسْ
0/0/ 0//0/0/ /0//0/	0/ /0//0/
مفعلاتُ مستفعلن مستفْ	فاعلاتُ فعْ
خَــلِّ طُــورَ سِــينَاءَ فِي صَــدْرِي	لِلْهَــــــوَى قَــــــبَسْ
0/0/ 0//0/0/ /0//0/	0/ /0//0/
مفعلاتُ مستفعلن مستفْ	فاعلاتُ فعْ

أو كتفعيلة (**مستفعلاتانْ**) التي لا وجودَ لها في قواعد العروض العربي، وقد وجدناها في موشحةٍ واحدة لابن سهل هي موشحة(كم أعيا)[1]، التي نظمها على بحر المقتضب وِفْقَ توزيعٍ جديد، وهذه التفعيلة ارتبطت بالأدوار دون الأقفال، ووزن الأدوار في الموشحة: (مفعولا مستفعلاتن مفعولا مستفعلاتن)، كقوله:

الطَّــــــــرْفُ بِالنُّــورِ قَاصِــرْ	عَــنْ رَبْــرَبْ تِلْكَ الـمَقَاصِرْ
0/0//0/0/ 0/0/0/	0/0//0/0/ 0/0/0/
مستفعلاتن مفعولا	مستفعلاتن مفعولا
تَحُــــــــــفُّ بِهَــــا خَـــوَاطِرْ	وَتَتْعَـــــبْ فِيهَــا خَــوَاطِرْ
0/0//0// 0/0//	0/0//0/0/ 0/0//
متفعلاتن معولا	مستفعلاتن معولا
الحَتْــــــــفُ غُــــرُورُ فَــــاتِرْ	لاَ أَرْهَــــبْ غِــرَارَ بَاتِــرْ
0/0//0// 0/0/0/	0/0//0// 0/0/0/

---

[1] الديوان، ص:302.

مفعولا   متفعلاتن   مفعولا   متفعلاتن

وبناءُ الأدوارِ هنا على تفعيلة (مستفعلاتن) المرفّلة، جعلها أيضًا بمثابة الأصل، فراح الوشاح يُدخِل عليها ما يَجُوز إدخاله على هذه التفعيلة، ومن ذلك علة التسبيغ (زيادة ساكن إلى ما آخره سبب خفيف) فأصبحت (مستفعلاتان)، كقوله في الغصن الأول من الدَّوْر الثاني:

بِي أَهْيَــــــفْ   كَالغُـصْنِ تَثْنِيـهْ   رِيحَـــــانِ   صَـبَا وَسُـكْرُ

0/0/0/   00/0//0/0/   0/0/0/   0/0//0//

مفعولا   مستفعلاتان   مفعولا   متفعلاتن

وعلى هذا الأساس جاءت بقية الأغصان، وفي هذه الموشحة أيضًا هناك تفعيلة أخرى مستحدثة وهي تفعيلة **(مفعولْ)**، وقد ارتبطت بالسمط الثاني من الأقفال التي جاءت على وزن:

(مفعولْ   مستفعلاتن   مفعولا   مستفعلاتن)، كقوله:

عَيْنَـــــــاكْ   فِيهَـــــا زِيَادَهْ   أَعْيَــــــتْ   مَاضِيَ الشِّفَارِ

00/0/   0/0//0/0/   0/0/0/   0/0//0//

مفعولْ   مستفعلاتن   مفعولا   متفعلاتن

وهذه التفعيلة تندرج أيضًا ضِمن هذا النَّوع من الزحاف، المبني على أصلٍ مزاحف؛ بحيث جاءت الموشحة مبنية على تفعيلة (مفعولا) المكسوفة، وتُقلب إلى (مفعولن) فكانت بمثابة الأصل في الموشحة، ومن ثَمَّة دخلت عليها علّة القَصْر فأصبحت(مفعولْ).

- استخرج الوشاحون (ابن زهر وابن سهل تحديدًا) من تفعيلة(مفعولاتُ) تفعيلات جديدة ومتعدّدة، بحيث احتلَّت المرتبة الأولى فيما يتعلَّق بالزحافات المستحدثة والتي يُمكن إدراجها ضمن تجديداتهم، والوشَّاحَان استعملا هذه التفعيلة في الأكثر مطوية(مفعلاتُ) وتُقلب إلى(فاعلاتُ)، ومخبونة (معولاتُ) وتُقلب إلى (مفاعيلُ)، وهذا الاستعمال غَلَبَ على التفعيلة الصحيحة (مفعولاتُ)، فأصبحا كأنهما الأصل، وعلى واحدٍ منهما تُبنى الموشحة، ومن ثَمَّة استعمل الوشاحان لِمَا جاء مبنيًّا على (معولاتُ)المخبونة، زحافًا في الأكثر **(معولتُ)**، وتُقلب إلى (مفاعلُ)؛ كقول ابن زهر من موشحة (كل له هواك يطيب)[1]:

كَــمْ تَـــشْتَكِي إِلَيْـــكَ القُلُــوبُ   وَأَنْـــتَ مُعْــرِضٌ لاَ تُجِيـــبُ

0//0/0/   0/0//   0/0/   0//0//   0/0//   0/0/

مستفعلن   معولاتُ   مستفْ   متفعلن   معولاتُ   مستفْ

قَالَـــتْ عَلَــيَّ أَنْــتَ مَلُــولُ

0//0/0/   //0//   0/0/

[1] جيش التوشيح، ص: 208.

مستفعلن معولتُ مستفْ

فَقُلْــــتُ وَدِّكِ المُــــسْتَحِيلُ

0//0// /0/0// 0/0/

متفعلن معولاتُ مستفْ

فَأَنْــشَدَ النَّــصُوحُ يَقُــولُ:

0//0// //0// 0/0/

متفعلن معولتُ مستفْ

مَــنْ خَــانْ حَبِيبَــهْ اللهْ حَــسِيبُ اللهْ يُعَاقِبُــــهْ أَوْ يُثِيــــبُ

/0/0//0 /0/0/0/ /0/0 /0/0//0 //0/0/ /0/0

مستفعلن مفعولاتُ مستفْ مستفعلن معولاتُ مستفْ

وأحيانًا يُستعمل مع تفعيلة (معولاتُ=مفاعيلُ)، وتفعيلة(معولتُ=مفاعلُ)، أصلُهما (مفعولاتُ)، كمَا في خرجة هـذه الموشـحة "ولم يَـرِدْ في الـشعر اسـتعمال(مفاعـلُ) مقـام(مفاعيـلُ). والـذي سـوَّغ للوشـاحين اسـتعمالهم إيَّاها؛ اعتبارهم (مفاعيلُ) أصلاً فكأنَّ (مفاعلُ) مقبوضة منها"[1].

كما استعمل الوشاحان أيضًا مقامَ(معولاتُ) مِمَّا لم يرد مثله في الشعر: (مفعولتُ)، وورد أيضًا مقام ما بُني أصلا على (مفعلاتُ) أو (معولاتُ)، زحافات أخرى هي(معولا) و(مفعولْ)، ولكنّها قليلة جدا.

وورد مقام (مفعولاتُ) أيضا:(معولاتن) و(مفعولاتن) و(معولاتان) و(مفعولاتان)، وهي كلُّها زحافات شاذة، وهذه الأنواع كلُّها –على قلّة تردّدها- يُمكن تفسيرها "بافتراض أنّ ثمَّة مواضعات للتَّزحيف ساروا عليها، واحتذى فيها بعضهم إثر بعض، هذا مع ورود عددٍ من البدائل المزاحفة على قلَّة ممَّا هو من قبيل المبادهات الفردية التي لم يقدَّر لها أن تشيع وبعضها ممَّا يحمل على التوهم"[2].

– خطا الوشاحون خطوة أخرى بالزّحاف، فبنوا موشحاتهم على التفعيلات المزاحفة في بعض البحور أكثر من السالمة، وكأنَّ المزاحفة هي الأصل، من ذلك موشحة(ربّ ليل)[3]من بحر الخفيف لابن الخطيب، التي يقول في دورها الخامس:

غُــــرَّةُ الـــــصُّبْحِ هَـــــذِهِ وَضَــــحَتْ

/0//0/0 //0//0 ///0

فاعلاتن متفع لن فعلن

صحيحة خبن خبن+حذف

---

[1] مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية(دراسة في الضوابط الوزنية)، ص:205.

[2] المرجع نفسه، ص:173.

[3] الإحاطة في أخبار غرناطة، ج4، ص:525.

وَقِيَـــانُ الغُـــصُونِ قَـــدْ صَـــدَحَتْ

0/0/// 0//0// 0///

فعلاتن متفع لن فعلن

خبن خبن خبن+ حذف

وَكَـــــأَنَّ الـــــصَّبَا إِذَا نَفَحَـــــتْ

0/0/// 0//0// 0///

فعلاتن متفع لن فعلن

خبن خبن خبن+حذف

فهنا نلحظ مجيء تفعيلة واحدة في بداية الدور صحيحة من دون زحاف، أمّا باقي التفعيلات فكلّها مزاحفة، وعلى هذا النحو جاءت الموشحة ككل، فمن مجموع مائة وواحد وأربعون (141)تفعيلة، نجد مائة وثماني تفعيلات (108)كلُّها مزاحفة، وثلاثٌ وثلاثون تفعيلة(33) فقط جاءت صحيحة.

- من التغييرات التي أجراها الوشاحون أيضًا؛ استخدام ما كان أصله علِّة واستعمله الوشاحون زحافًا، دون التقيُّد بمواضعها المنصوص عليها في الأعاريض والأضرب، إذ استعملوها في الحشو والصدر، ومن ذلك استعمال علَّة الكَسْفِ في صدر البيت، كقول ابن سهل في مطلع موشحة(هل يُلحى)[1](بحر المقتضب):

هَـلْ يُلْحَـى فِي حَمْـلِ مَـا يَلْقَـى	عُـــذْرِيٌّ أَبْـــدَى الـــصِّبَا عُـــذْرَهْ
0/0/0/ 0//0/0/ 0/0/	0/0/0/ 0//0/0/ 0/0/
مفعولا مستفعلن مستفْ	مفعولا مستفعلن مستفْ
كسف صحيحة حذّ	كسف صحيحة حذّ
قَـــدْ سَـــرَّ الحَبِيـــبَ أَنْ أَشْـــقَى	وَأَنَا رَاضٍ بِـــــــــمَا سَـــــــــرَّهْ
0/0/0/ 0//0// 0/0/	0/// 0//0/0/ 0/0/
مفعولا متفعلن مستفْ	معلا مستفعلن مستفْ
كسف خبن حذّ	خبل+كسف صحيحة حذّ

وعلى هذا النحو نجد سائر أبيات الموشحة، تلتزم الكَسْفَ في التفعيلة الأولى من الصَّدْر والعجز، ومثل هذا الصنيع غير جائز في الشعر العربي القديم، كما هو معروف لدارسي العروض؛ إذ تختص هذه العلّة بتفعيلتي العروض والضرب فقط.

- يخطو الوشاح خطوات أخرى واسعة نحو تجاوُز معطيات العروض القديم، فيما يتعلّق بصور العروض والضرب، فنجده يُدخل على هذه الأخيرة تغييراتٍ كثيرة، من خلال الجمع بين الأضرب والأعاريض المختلفة في الموشحة الواحدة، "ولم يفعل العرب ذلك قط، وإنّما كانوا يلتزمون بضربٍ واحدٍ

[1]الديوان، ص:299.

في القصيدة"[1]، ولكن جُرْأة الوشاح الاستكشافية وتَطَلُّعَه إلى آفاق عروضية أبعد، دفعته إلى المزج بين الأضرب والأعاريض المختلفة، بحيث نجد الغالب على الموشحات تنويعَ الأضرب، وإن كان "الإكثار من أنواع الضروب في الموشحة الواحدة من سمات الموشحات المتأخرة"[2]، ففي ضروب الرجز مثلاً، يأتي الوشاح بـ (مُسْتَفْعِلُنْ) و(مُتَفْعِلُنْ) و(مُسْتَعِلُنْ)، وهذه صورٌ يُجيزها عروضُ الخليل، ويُضيف الوشاحُ إلى هذه الصور، صورًا جديدة تتمثَّل في: (فَعُو) و(مُتَفْعِلاَنْ) و(فَعْولْ) و(مُسْتَفْعِلاَنْ) و(مُتَفْعِلْ)، كقول ابن سهل في موشحة(يا لحظات للفتن)[3]:

النُّـــــصْحُ لِلاَّحِـــــي مُبَـــاحْ	أَمَّـــــا قَبُولُـــــهُ فَـــــــلاَ
0//0/0/ 00//0/0/	0//0/0/ 0//0//
مستفعلن مستفعلانْ	مستفعلن متفعلن
عَلَّقْتُهَــــــا وَجْـــــهَ صَـــــبَاحْ	رِيـــقَ طِـــلاً عَيْـــنِي طَـــلاَ
0//0/0/ 00///0/	0///0/ 0//0/0/
مستفعلن مستعلانْ	مستعلن مستفعلن
كَالـــــضَّبْيِ ثَغْـــــرُهُ أُقَـــــاحْ	مِـــــمَّا ارْتَعَـــــاهُ بِالفَـــــلاَ
0//0/0/ 00//0//	0//0/0/ 0//0//
مستفعلن متفعلانْ	مستفعلن متفعلن
يَا ظَـــبْيُ خُـــذْ قَلْـــبِي وَطَـــنْ	فَأَنْـــتَ فِي الإِنْـــسِ غَرِيـــبْ
0//0/0/ 0//0/0/	0//0// 00///0/
مستفعلن مستفعلن	متفعلن مستعلانْ
وَارْتَـــــعْ فَـــــدَمْعِي سَلْـــــسَلُ	وَمُهْجَـــتِي مَرْعًـــى خَـــصِيبْ
0//0/0/ 0//0/0/	0//0// 00//0/0/
مستفعلن مستفعلن	متفعلن مستفعلانْ
بَـــــيْنَ اللَّمَــــــى وَالحَـــــوَرِ	مِنْهَـــــا الحَيَـــــاةُ وَالأَجَـــــلْ
0//0/0/ 0///0/	0//0/0/ 0//0//
مستفعلن مستعلن	مستفعلن متفعلن
سَـــــــقَتْ رِيَاضُ الخَفَـــــــــر	فِي خَـــــدِّهَا وَرْدَ الخَجَـــــلْ
0//0// 0///0/	0//0/0/ 0//0/0/

(1) ممدوح عبد الرحمان: التوليد العروضي، ص:147.

(2) مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية(دراسة في الضوابط الوزنية)، ص: 282.

(3) الديوان، ص:292.

متفعلن مستعلن مستفعلن مستفعلن

غَرَسْـــــــتُهُ بِالنَّظَـــــــرِ وَأَجْتَنِيــــــهِ بِالأَمَـــــلْ

0//0// 0///0/ 0//0// 0//0//

متفعلن مستعلن متفعلن متفعلن

ففي هذين الدورينِ والقفل الذي بينهما، تنوُّعٌ في صور العروض والضرب؛ بحيث جاءت العروض في الدور الأول مذيّلة(مُسْتَفْعِلاَنْ) والضرب صحيح(مُسْتَفْعِلُنْ)، وفي الدور الثاني جاءت العروض مطوية(مُسْتَعِلُنْ) والضرب مخبون (مُتَفْعِلُنْ)، باستثناء الغصن الثاني جاء ضربه صحيحًا(مستفعلن)، أمّا القفل فجاء على عكس الدور الأوّل، أي عروضه صحيحة(مستفعلن) وضربه مذيّل(مستفعلانْ). ومن الأمثلة الأكثر تنوُّعًا في توظيف الأضرب، موشحة (سدلن)[1] لابن زهر، والتي يقول فيها:

سَــــدَلْنَ ظَــــلاَمَ الــــشُّعُورْ عَلَـــى أَوْجُــــهٍ كَالبُـــدُورْ

/0// 0/0// 00// 0/0// 0/0// 00//

فعولُ فعولن فعولْ فعولن فعولن فعولْ

سَــــفَرْنَ فَــــلاَحَ الــــصَّبَاحْ

/0// 0/0// 00//

فعولُ فعولن فعولْ

هَــــزَزْنَ قُــــدُودَ الرِّمَــــاحْ

/0// 0/0// 00//

فعولُ فعولن فعولْ

ضَــــحَكْنَ ابْتِــــسَامَ الأَقَـــاحْ

0/0// 0/0// 00//

فعولن فعولن فعولْ

كَــــأَنَّ الــــذِي فِي النُّحُــــورْ تَخَيَّــــرْنَ مِنْــــهُ الثُّغُــــورْ

0/0// 0/0// 00// 0/0// 0/0// 00//

فعولن فعولن فعولْ فعولن فعولن فعولْ

سَــــلُوا مُقْلَــــتَيْ سَــــاحِرْ

0/0// 0/0// 0/

فعولن فعولن فعْ

عَــــنِ الــــسِّحْرِ وَالــــسَّاحِرْ

---

[1] المطرب من أشعار أهل المغرب، ص: 204.

0/ 0/0// 0/0//

فعولن فعولن فعْ

وَعَــــــنْ نَظِــــــرٍ حَــــــائِرْ

0/ 0/0// /0//

فعولُ فعولن فعْ

يَــــــرِيشُ سِــــــهَامَ الفُتُــــــورْ وَيَرْمِـــي خَبَــايَا الــصُّدُورْ

/0// 0/0// 00// 0/0// 0/0// 00//

فعولُ فعولن فعولْ فعولن فعولن فعولْ

لَقَـــدْ هِمْـــتُ وَيْحِـــي بِهَـــا

0// 0/0// 0/0//

فعولن فعولن فعو

وَذُلِّــــــلَ قَلْــــــبِي لَــــــهَا

0// 0/0// /0//

فعولُ فعولن فعو

أَمَــــــا وَالهَـــــوَى إِنَّهَــــــا

0// 0/0// 0/0//

فعولن فعولن فعو

يلحظ القارئ لهذه الأبيات، أنّ هناك تنويعًا في الضرب من دور لآخر، ففي حين جاء في الدور الأوّل مقصورًا مثل الأقفال (فَعُولْ)، جاء في الدور الثاني مبتورًا (فَعْ)، وجاء في الدور الثالث محذوفًا(فَعُو)، وهذا يعني أنّ الوشاح جمع هنا بين ثلاث أنواع من العلّة في موشحة واحدة، ومثل هذا الصنيع سيكون له تأثيره على إيقاع الموشحة؛ بحيث تُحدِث تفعيلة الضرب "تغييراتٍ جوهرية في إيقاع النهاية، وتُحقِّق له بفضل صورها المتعدّدة ...تلوينًا وتنويعًا، الأمر الذي يجعل من تفعيلات الضرب نظامًا إشاريًا خاصًا يقوم كأحد دوال النَّص التي تعمل على بنائه وتشكيله"[(1)]، وهذا التنوع أيضًا سيُساهم دون شك في "وسم النِّهاية بإيقاع خاص ومتميز عن الإيقاع العام(إيقاع الحشو)"[(2)].

وبعد كلّ هذه الألوان من الخروج على قواعد الزّحاف والعلَّة، أو ما يُعرف بالزّحافات المستحدثة، أصبح واضحًا أنَّ "الصور المستحدثة-إذن- تفوق ضعف الصور الممكنة عروضيًا"[(3)]، وهو ما شكَّل للوشاح

(1) ممدوح عبد الرحمان: التوليد العروضي، ص: 144.

(2) المرجع نفسه، ص:144.

(3) المرجع نفسه، ص: 142.

ثروة عروضية ضخمة، ولكنَّها مع ذلك لا تخرج عن كونها "تفعيلات خليلية، وإن اختلفت مواقعها وأعدادها عند الوشاح اختلافًا يجعل منها وزنًا جديدًا أو صياغة عروضية جديدة، قائمة على تفعيلات أو سبائك عروضية قديمة"[1]، كما أنَّ التزامه باستعمال ما هو جائزٌ ومستحسنٌ من الزِّحاف في القصيد "يؤكد استمرار الصلَّة بين الوزن المعياري في العروض وبين أنظمة التوسُّع في تطبيقه في التوشيح"[2]، ويُؤكِّد أيضًا أنَّها ليست محاولات فردية أو مجرَّد أخطاء أو كسور، بل هي ظواهر عامَّة وأنواع جديدة من الزِّحاف والعِلَّة، انتشرت انتشارًا واسعًا بين الوشَّاحين، وهذه "القفزات الماهرة على حبال العروض العربي، ما كان الوشاح ليُتْقِنَها ويُبْدِعَ بها من غير النُّضج الإيقاعي المتميِّز، والتطوُّر الموسيقي الرَّفيع، والملَكَة العروضية المتفوّقة التي أحرَزَهَا في الأندلس"[3]، والناتجة عن تساوُقِ حريَّة هؤلاء الوشاحين، في التصرُّف بتغيير الوحدات الوزنية(التفعيلات) مع ما كان من حرّيّتهم في البناء أصلا على ضُرُوب وزنية مخالِفة لنِظام القصيد، وعليه أباحوا توليد زحافاتٍ لم يُعهد استعمالها، ولم يروا من بأس في ذلك، أو ربَّما تغلَّبوا على ما قد يبدو من نفورٍ في بعضها، بإيقاع آخر داخلي يعتمد على التَّقفية الداخلية، والتَّرصيع، والتَّجنيس، وسائر الألوان البديعية التي وظَّفها الوشاحون توظيفًا جيِّدًا، ممَّا سنراه لاحقًا[4].

3– نظام التَّقفية في الموشحات:

اختصَّ الشعر العربي منذ نشأته بالوزن والقافية، وتُعتبر هذه الأخيرة الرَّكيزة الثانية –بعد الوزن– لإتمام معنى الإيقاع الخارجي في الشعر، وحتى عند تعريف نقادنا القدماء للشعر يُقال: هو "قولٌ موزونٌ مقفَّى يَدُلُّ على معنى"[5]، وهذا المفهوم جَعَلَ القافية شرطًا أساسيًا من شروط تمام الشعر قديما، وجَعَلَهَا أيضًا علمًا قائمًا بذاته، ينبغي أن يُدرَّس جنبًا إلى جنب مع علم العروض.

و عن مفهوم القافية نجد جميع المعاجم العربية[*]، تَتَّفِق على جعل القافية مأخوذة من القفا وهو مُؤخَّر العُنُق، وقد جاء في لسان العرب: أن القفا مُؤخَّر العنق، والقافية كالقَفَا، وقافيةُ كلِّ شيء آخره، ومنه قافية بيت الشعر، والقفْوُ مصدر قولك قفا يقفو قَفْوًا وقُفُوًّا، وهو أن يَتَّبِع الشيء.[6]

أمَّا اصطلاحًا فقد أُعْطِيَتْ تعريفات عديدة ومتنوّعة لها، تختلف باختلاف وجهات نظر أصحابها –قديما وحديثا– في تحديد حروف القافية؛ فعند الخليل هي من آخر حرفٍ في البيت إلى أقربِ ساكنٍ إليه مع المتحرّك الذي قبل الساكن. وهي عند الأخفش: الكلمة الأخيرة من البيت. وعند قطرب: هي الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، وتُنسب إليه فيُقال دالية ولامية وسينية...إلخ[7]، وقد بالغ البعضُ في حدود القافية فقال: هي البيت

---

[1] أحمد بسام ساعي: الوجه الآخر للموشحات، مجلة آفاق الثقافة والتراث، ع:4، د.ب، مارس1994م، ص:34.

[2] مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية(دراسة في الضوابط الوزنية)، ص: 174.

[3] أحمد بسام ساعي: الوجه الآخر للموشحات، ص:35.

[4] يُنظر: مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية(دراسة في الضوابط الوزنية)، ص:173.

[5] أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: مُحَّد عبد المنعم خفاجي، د.ط، دار الكتب العلمية، لبنان، ص:64.

[*] يُنظر: أساس البلاغة، ج2، ص: 94، مادة (قفو)، وكتاب العين،ج3، ص: 420، مادة (قفو)، والمعجم الوسيط، ص: 752، مادة (قفاه).

[6] يُنظر: ابن منظور: لسان العرب، مج5، ج41، ص: 3707 ومابعدها، مادة (قفا).

[7] يُنظر: مُحَّد التونجي :المعجم المفصل في الأدب، ص: 698.

كلُّه لأنَّ لكلِّ وزنٍ قوافي معيَّنة لا تخرج عنها، واستنتج آخرون أن القصيدة كلُّها قافية على سبيل المجاز، ولكنَّ أصحَّ هذه التعريفات هو تعريف الخليل ابن أحمد الفراهيدي وهو المعمول به.[1]

والقافية بعد ذلك ترنيمة إيقاعية خارجية، تُضيف إلى الرّصيد الوزني طاقة جديدة، وتُعطيه نبرًا وقوّةَ جرسٍ، يصبُّ فيها الشّاعر دَفْقَتَه[2]، ولهذا السبب اهتم بها الشعراء والنقاد والعروضيُّون منذ القِدَم، وأولوها عنايةً بالغة بالدَّرس والشَّرح، من خلال تحليل حروفِها وحركاتِها وألقابِها وكذا عيوبِها، "وخَرَجُوا من ذلك بصور قائمة على المعيارين: الكمّي والكَيْفِي: يتمثَّل الأوَّل بحرص العروضيين على ضرورة التزام القافية في سائر القصيدة بوحدة تامة، ويتمثَّل الثاني بتكرار قيم صوتية بعينها في القافية، من خلال تكرار حروفٍ بنفسها، وحركاتٍ بعينها"[3]، ولكنَّ الأمر لم يبقى على ذلك الحال، بل مسَّت القافية في الشعر العربي تطوُّرات عديدة "من ضروبِ الازدواج والتثليث والتربيع والتخميس وما إلى ذلك من ألوان وأفانين"[4]، حاول الشعراء من خلالها أن يتحلَّلُوا من ذلك الإطار الملتَزَم في القصيدة كلّها، "غيرَ أنَّ هذه المحاولات –على رغم كثرتها، وتنوُّعِها– لم تَكُنْ تضرِبُ في الصَّميم، فلم يكن التَّغيير الذي تُحدِثه تغييرًا جوهريًا في التَّشكيل الصوتي للقصيدة، بل كان تغييرًا جزئيًا، وسطحيًا"[5].

أمّا الموشح فقد "قام في الأساس على قاعدة القافية والوزن التي قام عليها سائر الشعر العربي، وأنّه بتأثير الغناء والبيئة راح يتحرَّرُ من القيود التَّقليدية التي وضعها الخليل وسائر العروضيين مِنْ بعده، وراح يُفجِّر من القافية قوافي ومن الوزن أوزانًا، في تنوُّعٍ عجيبٍ لا عهدَ للُّغة العربية به"[6].

وما يهمنا هنا في درس القافية، ليس القافية في حدِّ ذاتها، ولكن بيان أساليب استخدامها في الموشحات وخصائص تنوُّعِها ومدى مساهمتها في خَلْقِ الإيقاع، إذ بات معروفا أنَّ الوشاحين قد تفنَّنُوا في قوافي موشحاتهم، كما تفنَّنُوا في أوزانها، وكسروا رَتَابَة القافية الموحَّدة التي كبَّلَت القصيدة العربية، وأخذوا يُنوّعون في القوافي لإثراء الموشحة بالإيقاع، وإمْدَادِها بالحيوية التي تَتَمَشَّى والغرض الذي نشأت في الأساس من أجله؛ فالتزامها في آخر الأبيات جعلها "قويَّة الشَّبَه بوقفات المغنّين، ونهايات العازِفِين وسكنات الناقِرِين على الدُفِّ والمصَفِّقِين بالأكُفِّ والموقِّعِين بأرجُلِهم في الرَّقص في نهاية النَّفَسِ في البيت، واستراحَةٍ من البيت إلى البيت"[7].

(1) يَنظر: صفاء خلوصي: علم القافية، د.ط، مطبعة المعارف، بغداد، 1963م، ص: 5.

(2) يُنظر: عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص:71.

(3) يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، ص: 113.

(4) حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ط1، دار الجيل، لبنان، 1986م، ص:951.

(5) عبد الهادي عبد الله عطية: ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، د.ط، بستان المعرفة لطبع ونشر وتوزيع الكتب، د.ط، 2002م، ص: 115.

(6) حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص:951.

(7) سعد اسماعيل شلبي: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، ط2، مكتبة غريب، د.ب، د.ت، ص: 114.

وبَعد البحث في نظام التَّقفية المعتمدة في الموشحات المدروسة، وَجَدْنَا "للموشح طريقة خاصة في التَّقفية هي التي تُميّزه عن غيره من ألوان النَّظم العربي"[1]، ويُمكننا تتبُّعها وفق التدرُّج التالي:

3-1- أساليب التَّقفية في الموشحات:

مجموع الموشحات المدروسة –كما مرى بنا- ثمان وخمسين موشحة(58)، تَسْتَقْطِبُهَا هنا خمسة(05) أشكالٍ رئيسية في نظام التَّقفية، وتَنْدَرِج تحت كلِّ شكلٍ رئيسيٍّ أشكال أخرى فرعية تفرَّعتْ عنه، وتربِطُها بِبَعْضِها البعض أوجهُ شبهٍ من حيث النِّظام الذي اتَّبعه الوشاح في التَّقفية، وتختلف بعد ذلك عن بعضها في عدد الأسماط والأغصان في الأقفال والأدوار، وهذه الأشكال المتنوّعة تؤكِّد لنا مرَّةً أخرى، مدى كثرة إمكانيَّات التَّنويع المتاحة للوشاحين، وتُبيّن لنا أيُّها أحبُّ إليهم استعمالاً من خلال نسبة تردُّدِها في موشحاتهم:

الشكل الأوّل: يضمُّ هذا الشكل خمس عشرة (15) موشحة، من مجموع الموشحات المدروسة(58)؛ أي بنسبة خمس وعشرون فاصل ستٌّ وثمانون بالمائة (25.86%)، وصورة هذا الشكل:

______أ ______ ب
______أ ______ ب
______ج ______ د
______ج ______ د
______ج ______ د
______أ ______ ب
______أ ______ ب

إلخ......................

وهذا الشَّكل هو المحبوب لدى الوشاحين بصورةٍ عامَّة، وهم أميل إلى تنويع القوافي على هذا النحو[2]، وحضوره هنا طَغَى على موشحات ابن الخطيب، حيث اعتمد هذا النظام من التَّقفية في ستِّ موشحاتٍ من مجموع عشرة، وهي:(يا حادي الجمال) (كم ليوم الفراق) (جادك الغيث) (يا ليت شعري) (اسقياني) (طائر القلب)، ونجده أيضًا بنسبةٍ معتبرة عند ابن سهل، فقد وظَّفَه في خمسِ موشحاتٍ هي: (هل درى) (ليل الهوى يقظان) (هل يُلحى) (عميد أصيب) (سار بصبري)، في حين اقتصر عند ابن زهر على موشحةٍ واحدة هي: (جنت مُقَلُ الغزلان)، ومن هذا النوع قول ابن الخطيب[3]:

كَـمْ لِيَـوْمِ الفُـرَاقِ مِـنْ غُـصَّهْ ... فِي فُـــــــؤَادِ العَمِيـــــــدْ
نَرْفَــعُ الأَمْـــرَ فِيـــهِ وَالقِـــصَّهْ ... لِلْـــــــــوَلِيِّ الحَمِيـــــــدْ
رَحَــلَ الرَّكْــب يَقْطَــعُ البَيْــدَا ... بِـــــــسَفِينِ النِّيَـــــاقْ

---

[1] مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، ص:41.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص:58.

[3] أزهار الرياض، ج1، ص: 315.

كُـــلُّ وجْنَـــاءَ تُتْلِـــعُ الجَيْـــدَا وتَبُــــــــــــذُّ الرِّفَـــــــــــاقْ

حَـــسِبَتْ لَيْلَـــةَ اللِّقَـــا عِيـــدَا فَهْـــــــــيَ ذَاتُ اشْـــــــتِيَاقْ

ويندرج تحت هذا الشكل نوعَيْن فرعِيَيْن، يشتركان معه في طريقة التقفية المتَّبَعة في الأدوار، ويختلفان عنه بعد ذلك في عدد الفقرات التي تتكوَّن منها الأسماط في الأقفال، ولكن دون أن يُخلَّ ذلك بطريقة التَّقفية فيها، ويُمكن أن نرمز لقوافي أقفال النَّوْعِ الأوَّل بالشكل:

______أ ______أ ______ب

______أ ______أ ______ب

فهنا أضاف الوشاح إلى الشكل الرئيسي فقرة واحدة، جاء بها على قافية الفقرة الأولى، ويُمَثِّل هذا الشَّكل موشحة (لزهرة البستان)لابن سهل.

أمّا النَّوع الثاني فيُضيفُ فيه الوشاح فقرتين اثنتين إلى الشكل الرئيسي للأقفال، ويأتي بهما على قافيتي الفقرتين الرئيسيتين ولكن بترتيب عكسي كما يلي:

______أ ______ب ______ب ______أ

ويُمَثِّل هذا الشكل موشحة (يا ناصحا) لابن سهل.

وهناك نوعٌ آخر يُمكن أن يتفرَّعَ عن هذا الشكل، يُضِيف الوشاح فيه إلى الأدوار فقرة ثالثة، ويلتزم فيها أيضًا بقافية موحَّدة، فيصبح شكله:

______أ ______ب ______ب ______أ

______ج ______د ______هـ

______ج ______د ______هـ

______ج ______د ______هـ

ويُمَثِّل هذا الشكل موشحة (زهر الآمال) لابن سهل.

الشكل الثاني: يضمُّ هذا الشكل أربع عشرة (14) موشحة، أي يشغل نسبة أربع وعشرون فاصل ثلاث عشرة بالمائة(24.13%)، وهذا الشكل يُشبه سابقه من حيث نظام التَّقفية المتَّبعة في الأدوار، ويختلف عنه في الأقفال؛ بحيث يكون أقلَّ التزامًا منه، وصورته تكون كما يلي:

______أ ______ب

______ج ______ب

______د ______هـ

______د ______هـ

______د ______هـ

______أ ______ب

______ج ______ب

وحضُور هذا الشَّكل كان عند ابن سهل بدرجةٍ كبيرة، فنجِدُ له سبع موشحات هي: (يا لحظات للفتن) (أجذوة تُشعل) (رحِّب بضيف الأنس) (سقى الهوى) (نعيمي..أن تشقى) (أهدى نسيم الصباح) (أعين الظباء)، ويَلِيه ابن زُهر في ذلك، ولَدَيْه خمس موشحات هي:(حسب الخليج) (هل للعزا فيك) (لأتبعنّ الهوى) (هل ينفع) (نبّه الصبح)، أمّا عند ابن الخطيب فقد ورد هذا النوع في موشحة واحدة هي: (زمن الأنس)، ولَكِنْ مع بعض التَّجاوزات؛ إذْ لم يلتزم بطريقة التَّقفية كما هي عليهِ في الأقفال، بل نجده في كلِّ قفلٍ يأتي بقافيتين جديدتين في الأشطر الأولى، ويلتزم فقط بقافيةٍ موحدة في الأشطر الثانية من الأسماط، ونُمثِّل لهذا النَّوع بقول ابن سهل[1]:

يَا لحَظَـــــاتٍ لِلْفِـــــتَنْ ... فِي كَرِّهَـــا أَوْ فِي نَـــصِيبْ
تَرْمِـــــي وَكُلِّـــي مَقْتَـــلُ ... وَكُلُّهَـــا سَـــهْمٌ مُـــصِيبْ
النُّـــصْحُ لِلَّاحِـــي مُبَـــاحْ ... أَمَّـــــا قَبُولُـــــهُ فَـــــلاَ
عَلَّقْتُهَـــا وَجْـــهَ صَـــبَاحْ ... رِيـــقَ طِـــلاً عَيْـــنِي طَـــلاَ
كَـــالظَّبْيِ ثَغْـــرُهُ أُقَـــاحْ ... مِمَّـــا ارْتَعَـــاهُ بِالفَـــلاَ
يَا ظَـبْيُ خُـذْ قَلْـبِي وَطَـنْ ... فَأَنْـتَ فِي الإِنْـسِ غَرِيـبْ
وَارْتَـعْ فَـدَمْعِي سَلْـسَلُ ... وَمُهْجَـتِي مَرْعًـى خَـصِيبْ

فهذا النَّوع من الموشحات يلتزم بقافية موحَّدَة في الأشطر الثانية من الأقفال، في حين يستقل الشطر الأوَّل في كِلاَ السِمْطَيْنِ بقافية مختلفة عن سابقتها، وعن الأشطر الثانية، على عكس الشَّكل الأوَّل الذي تَتَّحِد فيه القافية في كلِّ شطر، أمّا الأدوار فيستقل كلُّ شطرٍ(فقرة) منها بقافية موَحَّدَة في جميع الأغصان، وتكون مُغَايِرة لقافية الأشطر الأخرى، مِثْلُهَا في ذلك مِثْلُ الشكل الأوَّل.

ويتفرع عن هذا الشَّكل أيضًا نوعٌ يشترِك معه في طريقة التَّقفية في الأقفال، ولكنْ يُضِيف إلى كلِّ سِمْطٍ فقرتين جديدتين، ويأتي بهما على قافية الفقرة الأولى من كلِّ سمط، أمَّا الأغصان فيجعلها على قافية واحدة في الدور كلِّه، ويُمثل هذا الشكل موشحة واحدة هي:(طيفٌ ألم) لابن سهل، يُمكن أن نرمز لقوافيها كما يلي:

ــــــــأ ــــــــأ ــــــــأ ــــــــب
ــــــــج ــــــــج ــــــــج ــــــــب
ــــــــد ــــــــد
ــــــــد ــــــــد

الشكل الثالث: يَلِي هذين الشكلَيْن من حيث الاستعمال، شكلٌ آخر طغى على موشحات ابن زهر بالدَّرَجة الأولى، حيث وَرَدَ في ثماني موشحات لديه، وَوَرَدَ مرَّتَيْن عند ابن الخطيب، وَوَرَدَ مرّة واحدة عند ابن سهل، ويُمثِّل لنا هذا النَّوع، الموشح عامةً وهو في أبسط صوره، ويُمكن أن نرمز لقوافيه كما يلي:

ــــــــأ ــــــــأ

[1] الديوان، ص:292.

ــــــــب ــــــــب ــــــــب

ــــــــأ ــــــــأ

ــــــــج ــــــــج ــــــــج

..............................إلخ

وهذا النَّوع اعتمده ابن زُهْر في سبع موشحات هي: (كل له هواك) (صادني) (يوم الفراق) (هات ابنة العنب) (فتق المسك) (سدلن) (زعمت انفاسي)، ونجده أيضًا في موشحة واحدة لابن الخطيب هي:(ربّ ليل)، وقد التزم الوشاح فيه قافية واحدة في الأقفال وقافية واحدة في الأدوار، وتختلف بعد ذلك القوافي من دور لآخر، وهذا هو الأساس الذي تُبنى عليه موشحات هذا النوَّع، ولَكِنْ قد يختلف بعد ذلك عددُ الأسماط والأغصان من موشحة إلى أخرى، شَرْطَ أن تبقى القافية موَحَّدة بين جميع الأسماط، وتختلف عن القافية التي تجمع بين جميع الأغصان، ومن هذه الأنواع:

ــــــــأ ــــــــأ

ــــــــب ــــــــب

ــــــــب ــــــــب

ــــــــب ــــــــب

ــــــــأ ــــــــأ

فهنا جاءت الأدوار من شطرين بدلا من شطر واحد ومع ذلك حافظت على القافية المَوَحَّدة في الدَّوْر كَكُلْ، ويُمثّل هذا النَّوع، موشحة واحدة هي: (قلبي من الحبّ) لابن زهر.

أو مثل هذا النَّوع:

ــــــــأ ــــــــأ

ــــــــأ ــــــــأ

ــــــــب ــــــــب ــــــــب

ــــــــأ ــــــــأ

ــــــــأ ــــــــأ

فهنا جاءت الأقفال من سِمْطَيْنِ بدلاً من سمط واحد، ولكنّها حافظت أيضًا على وحدة القافية في جميع أَشْطُرِهَا، ويمثِّل هذا النَّوع، موشحة واحدة هي: (خذها عقارين) لابن سهل.

أو مثل هذا النَّوع:

ــــــــأ ــــــــأ ــــــــأ

ــــــــب ــــــــب

ــــــــب ــــــــب

ــــــــب ــــــــب

ــــــــــأ ـــــــــأ ـــــــــأ

فهنا جاءت الأدوار مكوَّنَةً من شطرين(فقرتين)، التزم فيهما بقافية واحدة، وجاءت الأقفال من ثلاث فقرات، والتزم فيها أيضًا بقافية واحدة، وما جاءَ على هذا النَّوع، موشحة (قد حرّك الجلجل) لابن الخطيب.

أو مثل هذا النوع:

ــــــــــأ ـــــــــأ ـــــــــأ

ــــــــــب ـــــــــب ـــــــــب

ــــــــــأ ـــــــــأ ـــــــــأ

فهنا تُشبه الأقفال سابقتها، ولكنَّ الأدوار اقتصرت على شطرٍ واحد في كل غصن من الأغصان الثلاثة، وما جاء على هذا النَّوع موشحة (باكر إلى اللّذة) لابن سهل.

وَرَغْمَ تعدُّد هذه الأشكال، إلاَّ أنَّها تشترك جميعًا في كونها تقوم على الالتزام بقافيتين اثنتين فقط: قافية موحَّدَة وقارَّة في جميع الأقفال، وقافية موحَّدَة أيضًا في كلِّ أغصان الدَّور، وتختلف بعد ذلك من دور إلى دور.

الشكل الرابع: إلى جانب الشكل السابق اعتمد الوشاحون نوعًا آخر، ورد أيضًا عند ابن زهر بالدَّرجة الأولى، ويختلف عن سابقه في كونه يلتزم في الأقفال بقافيتين بدلاً من قافية واحِدة ، أمّا الأدوار فتلتزم في كلِّ دورٍ بقافية جديدة كما يلي:

ــــــــــأ ـــــــــب

ــــــــــج ـــــــــج ـــــــــج

ــــــــــأ ـــــــــب

ــــــــــد ـــــــــد ـــــــــد

.............................إلخ

وهذا النَّوع اعتمده ابن زهر في سبع موشحات هي: (يا من تعاطينا) (حي الوجوه الملاحا) (أيّها الساقي) (يا صاحبيّ) (سلّم الأمر للقضا) (شمس قارنت) (بأبي من رابها)، ولا أثر له عند ابن سهل وابن الخطيب، ومع ذلك نجد هناك أشكالاً فرعية عند ابن سهل وابن زُهر تندرج ضمن هذا النّوع من التقفية، منها:

ــــــــــأ ـــــــــب

ــــــــــأ ـــــــــب

ــــــــــج ـــــــــج ـــــــــج

ــــــــــأ ـــــــــب

ــــــــــأ ـــــــــب

فهنا نجد الفارق بين هذا الشَّكل والشَّكل الرئيسي، هو إضافة سمط واحد إلى الأقفال وبالطريقة نفسها، وهذا ما تُمَثِّله موشحة (من منصفي) لابن سهل.

ومنها نوع آخر نجده عند ابن سهل، يلتزم بطريقة التَّقفية في الأدوار، ويأتي في الأقفال بثلاث فقرات، ويجعل الفقرة الأولى والثالثة على قافية واحدة تفصل بينهما قافية جديدة، وهذا ما جاء به في موشحة(ما لي ..معين) فتكون الأقفال وفق هذا الشكل:

______أ ______ب ______أ

وقد يجعل الفقرتين الأولى والثانية على قافية واحدة في حين تستقل الفقرة الثالثة بقافية مغايرة، وهذا ما نجده في موشحة (روض نضير) لابن سهل، وموشحة (هل لقلبي) لابن زهر، ولكِنْ في هذه الأخيرة تتكوَّن الأدوار من شطرين بدلاً من شطر واحد في كلِّ غصن، ومع ذلك يلتزم الوشاح فيها جميعًا قافية واحدة، وفق هذا الشكل:

______أ ______أ ______ب

______ج ______ج

______ج ______ج

______أ ______أ ______ب

وأحيانا أخرى نجد ابن سهل يأتي بالأقفال مكوَّنة من سمطين، وفي كلِّ سِمْطٍ فقرتين، ويأتي في الفقرة الأولى والثانية والرابعة بقافية موحَّدة، في حين تستقل الفقرة الثالثة بقافية جديدة، ويُمثِّل هذا الشَّكل موشحة (شكا بالعتب مضناك).

______أ ______ب

______أ ______ب

الشكل الخامس: قد يكون هذا الشكل من أكثر الأشكال تنويعًا في قافية الموشحات المدروسة، حيث التزم الوشاحون عددًا كبيرًا من القوافي في الأقفال والأدوار على حدٍّ سواء، وربَّما لهذا السَّبب وجدنا هذا النَّوع محصورًا في موشحات قليلة إذا ما قورنت بالأشكال السابقة. وهذا الشَّكل يختلف أيضًا بساطة وتعقيدًا من موشحة إلى أخرى، ومن وشاح إلى آخر، وحتى حسب بنية الوزن في الموشحة، وما بها من تذييل أو ترئيس أو تجنيح ، ولعلّ أبسطها ما جاءت على هذا الشكل:

______أ ______ب ______ج

______د ______ب ______ج

______هـ ______و ______ي

______هـ ______و ______ي

______هـ ______و ______ي

______أ ______ب ______ج

______د ______ب ______ج

وما جاء على هذا النَّوع، موشحة (قد قامت الحجه) لابن الخطيب، وموشحتين هما: (قلب مدلّه) و (ما للمولّه) لابن زهر، والوشاحان الْتَزَمَا في هذا النَّوع بثلاث قوافي في الأدوار، بحيث اختصَّتْ الأشطر الأولى من كلِّ غصنٍ

بقافية، والأشطر الثانية بقافية، والأشطر الثالثة بقافية، وفي كلِّ دورٍ يأتي الوشاح بثلاث قوافي جديدة. أمّا الأقفال فجاءت أيضًا مكوَّنة من ثلاث فقرات في كلِّ سِمْط، والتزم الوشاحان فيها بقافيتين موحَّدَتين: الأولى تخصُّ الفقرة الثانية من كلِّ سمط، والثانية تخصُّ الفقرة الثالثة من كلِّ سمط، في حين استقلَّت الفقرة الأولى من السمط الأوَّل بقافية مغايرة، لقافية الفقرة الأولى من السمط الثاني، والتزم الوشاحان بهذه القوافي، وَوِفْقَ الترتيب نفسه في كامل الموشحة.

نوعٌ آخر يقوم على تعدُّدِ القوافي في الأقفال دون الأدوار، وجدناه عند ابن سهل في موشحة (هل الأسى واقيه)، التزم فيه بتقسيم الأقفال تقسيمًا رباعيًا، ويجعل للفقرة الأولى والثانية قافيتين مختلفتين في كِلاَ السمطين، ويجعل الفقرة الثالثة على قافية موحَّدَة بين السمطين، وهي نفسها قافية الفقرة الثانية من السمط الأوَّل، ويجعل للفقرة الرابعة قافية موحّدة أيضا بين السمطين، أمّا الأدوار فجاء فيها بقافيتين اثنتين فقط، تكون الأولى موحَّدَة بين الأشطر الأولى، والثانية موحَّدَة بين الأشطر الثانية، ويُمكن أن نرمز له بهذا الشكل:

ــــــــأ ــــــــب ــــــــب ــــــــج

ــــــــد ــــــــهـ ــــــــب ــــــــج

ــــــــو ــــــــي

ــــــــو ــــــــي

ــــــــو ــــــــي

ــــــــأ ــــــــب ــــــــب ــــــــج

ــــــــد ــــــــهـ ــــــــب ــــــــج

نوعٌ آخر قد يكون أكثر تعقيدًا من سابِقِيهِ، يلتزم الوشاح فيه تقسيم الأقفال والأدوار معًا تقسيمًا رباعيًا (أربع فقرات)، وكل فقرة من هذه الفقرات تستقل بقافية مختلفة عن قوافي باقي الفقرات، ومثل هذا النَّوع يتطلَّب ثَرْوَة لغوية كبيرة عند الوشاح، ولهذا قلَّ مجيئه هنا، حيث وجدناه في موشحة واحدة لابن سهل هي (كم أعيا)، ويُمكن أن نرمز لقوافي هذا النوع وفق الترتيب التالي:

ــــــــأ ــــــــب ــــــــج ــــــــد

ــــــــهـ ــــــــو ــــــــد

ــــــــي ــــــــز ــــــــك ــــــــط

ــــــــي ــــــــز ــــــــك ــــــــط

ــــــــي ــــــــز ــــــــك ــــــــط

ــــــــأ ــــــــب ــــــــج ــــــــد

ــــــــهـ ــــــــو ــــــــد

فهنا نلحظ كثرة القوافي التي يلزم بها الوشَّاح نفسه ويُعِيدها هي بعينها، ففي الأقفال —والتي تلتزم في كامل الموشحة– نوَّع الوشاح في القوافي على المستويين العمودي والأفقي: أفقيًا حيث جعل في كلِّ سِمْطٍ أربع فقرات

تستقلُّ كلُّ واحدةٍ منها بقافية مختلفة عن قوافي باقي الفقرات، وعموديًا حيث جاء بقوافي جديدة ومغايرة لقوافي السمط الأوّل، وجعلها ثلاث قوافي بدلاً من أربعة، وفي المقابل حافظ على قافية الفقرة الرابعة التي جعل دورهَا يُشبه دور القافية في القصيدة العمودية، حتى يحافظ على ذلك التَّرجيع الصوتي في نهاية الأسماط.

أما الأدوار فقد جاء فيها بأربع قوافي مختلفة، واختصَّتْ كلُّ واحدةٍ بشطر، وفي كلِّ دورٍ يأتي بقوافي جديدة ومختلفة عن القوافي السابقة. وبهذا التَّنويع في القوافي والتوزيع الإيقاعي وفق نسقٍ معين يكون "الموشح حقًا أشبه بالوشاح المزين المزركش الذي رصعته الجواهر المتلألئة، وزينته الزخارف والنمنمات الملونة"[1].

والمتأمّل لهذه النَّماذج المتنوّعة يُدْرِك تمامًا أنَّ "أشكال الموشحات عديدة لا حصر لها ولا حد، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن تُضبط قواعدها"[2]، بل تُعدّ –كما يرى بعض النقاد–" ثَوْرَةً على وحدة القافية"[3]، وكانت "أساسًا – فيما بعد–لكثير من محاولات التطوير القافوي في الأدب الوسيط"[4].

وما يهمنا هنا بعد عرض أساليب التَّقفية في الموشحات المدروسة، هو أنَّ الأقفال يلزم أن تكون متَّفقة مع بقيَّتها في القافية كَمَا في الوزن، أمَّا الأدوار فلا يلزم فيها ذلك، ولذا نرى قافية كلِّ دورٍ مختلفة عن قوافي الأدوار الأخرى، ولكنَّ هذا التنوُّع على مستوى الموشحة، دَفَعَ الوشاح إلى التَّعويض على مستويين: مستوى المجموعة الواحدة (الدور)، ومستوى الموشحة ككل، فعلى مستوى المجموعة الواحدة كانت القافية موحَّدَة بالحدود والنَّوع والحروف والحركات، فيلتزمها الوشاح هي بعينها في جميع أغصان ذلك الدور، وعلى مستوى الموشحة كانت بإضافة أقفال بين هذه المجموعات (الأدوار) تكون فيها القافية موحَّدة أيضًا بالحركات والحروف والنَّوع، وتُلتزم في كلِّ الموشحة، وهذا ما يؤكد لنا أنّ "التنويع لم يكن اعتباطيا، بل جاء مقنَّنًا حتى لا تَفْقِدَ القافية دورها الإيقاعي"[5].

3–2– أقسام القافية:

3–2–1– من حيث الكمّ الصوتي:

تنقسم القافية–من هذا الجانب– حسب التَّصنيف النقدي القديم للشعر، إلى خمسة أنواع لا تتحقَّق إلاَّ بتوفُّر الشُّروط التي حدَّدَها "الخليل" للقافية، وهذه الأنواع ذات علاقة بالوزن الشعري؛ لأنَّها عبارة عن عددٍ من الحركات التي تُؤَطَّرُ بين الساكنين الأخيرين، وهي على الترتيب[6]:

– قافية المترادف: تنتهي بسكونين غير مفصولين (/00).

– قافية المتواتر: تنتهي بسكونين تفصل بينهما حركة واحدة (/0/0)

(1) محمود فاخوري: التجديد العروضي الغنائي في شعر الموشحات الأندلسية، ص:84.

(2) مُحَمّد مصطفى أبو شوارب: إيقاع الشعر العربي (تطوره وتجديده)، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005م، ص:71.

(3) عبد الهادي عبد الله عطية: ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، ص:112.

(4) مُحَمّد مصطفى أبو شوارب: إيقاع الشعر العربي، ص:72.

(5) يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، ص:140.

(6) يُنظر: صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري(دراسة تحليلية تطبيقية)، ط1، شركة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، 1997م، ص: 138.

– قافية المتدارك: تنتهي بسكونين تفصل بينهما حركتان (/0//0).

– قافية المتراكب: تنتهي بسكونين تفصل بينهما ثلاث حركات (/0///0).

– قافية المتكاوس: تنتهي بسكونين تفصل بينهما أربع حركات(/0////0).

وبعد استقراء الموشحات المدروسة يُمكن تقديم النتائج التالية:

النوع / الوشاح	ابن زهر		ابن سهل		ابن الخطيب		المجموع	
	عدد المرات	النسبة المئوية	عدد المرات	النسبة المئوية	عدد المرات	النسبة المئوية	عدد المرات	النسبة المئوية
المتواتر(/0/0)	515 مرّة	%60.23	574 مرّة	%47.99	250 مرّة	%41.74	1339مرّة	%50.53
المترادف(/00)	113 مرّة	%13.22	371 مرّة	%31.02	146 مرّة	%24.37	630 مرّة	%23.77
المتدارك(/0//0)	108 مرّة	%12.63	184 مرّة	%15.38	135 مرّة	%22.54	427 مرّة	%16.11
المتراكب(/0///0)	119 مرّة	%13.92	67 مرّة	%5.60	68 مرّة	%11.35	254 مرّة	%9.58

– قلنا أنَّ أنواع القافية من حيث عدد الحركات بين الساكنين خمسة، ولكن في الموشحات المدروسة نجد أربعة أنواعٍ الأولى فقط، في حين يغيب النَّوع الخامس وهو(المتكاوس /0////0)، وهذا يعني أنَّ الوشاحين الثلاثة قد ساروا على نهج كبار الشعراء، فاختاروا "من بين الكلمات ما لها وقع وطلاوة وخفة في الحركة، ذلك لأنَّ وجود أربع متحركات بين ساكنين يُحدث نوعًا من الثقل على الأذن، خاصة إذا تكرَّرت هذه الصورة"[1]، في حين يسعى الوشاح إلى الخفة من جميع النواحي.

– طغى على توظيف هذه الأنواع الأربعة، قافية المتواتر(/0/0)، حيث بلغت نسبة استعمالها خمسون فاصل ثلاث وخمسون بالمائة (50.53%)، وهذا يعني أنَّها تفوق أضعاف المرَّات الأنواع الأخرى، وتليها بعد ذلك قافية المترادف(/00)، التي بلغت نسبة استعمالها ثلاث وعشرون فاصل سبع وسبعون بالمائة (23.77%) وتليها قافية المتدارك(/0//0) بنسبة ست عشرة فاصل إحدى عشرة بالمائة(16.11%)، في حين جاءت قافية المتراكب(/0///0) في المرتبة الأخيرة بنسبة قليلة، تُقدَّر بتسعٍ فاصل ثمانٍ وخمسين بالمائة(9.58%)، مع تفاوت بين الوشاحين في ذلك؛ حيث كَثُرَ استعمال قافية المتراكب عند ابن زهر، فاحتلت المرتبة الثانية عنده بعد المتواتر.

وهذا الاحتفاء من قبل الوشاحين بالتقليل من عدد الحركات في نهاية الأقفال والأدوار، يُؤَكِّد لنا حِرصهم على الإكثار من عدد السكنات في الموشحة، لما لها من قدرة على مدِّ الصوت .

– إذا كان النَّقد القديم "ينصُّ على إيراد نوعٍ واحد من هذه القوافي في القصيدة الواحدة"[2]؛ فإنَّنا على العكس من ذلك نجد الوشاح قد كَسَرَ هذا النِّظَام الرَّتيب، بالجمع بين هذه الأنواع كلِّها في الموشحة

(1) حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، د.ط، أفريقيا الشرق، لبنان، 2001م، ص: 138.

(2) المرجع نفسه، ص:138.

الواحدة، بل في القفل الواحد أو الدور الواحد، وهذا نموذجٌ لابن سهل، تجتمع فيه أربعُ قوافٍ مِنَ المتراكب والمتواتر والمتدارك والمترادف في موشحة واحدة هي: (ليل الهوى)[1]:

لَيْـــــلُ الهَـــــوَى يَقْظَـــــانْ وَالحُـــبُّ تِـــرْبُ الـــسَّهَرِ

0//0/0/ 00/0/ 0//0/0/ 0///0/

المترادف المتراكب

وَالــــــصَّبْرُ لِي خَـــــوَّانْ وَالنَّـــوْمُ مِـــنْ عَيْـــنِي بَـــرِي

0//0/0/ 00/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

المترادف المتدارك

يَا رَوْضَــــــةَ الأُنْـــــسِ رَوْضُ المُنَــى مِنْــكَ جَـدِيبْ

0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 00///0/

المتواتر المترادف

..................إلخ

3-2-2- من حيث الإطلاق والتقييد:

تنقسم القافية حسب هذا التَّصنيف إلى قسمين، ويتعلَّق الأمر في كِلَيْهِمَا بحركة حرف الرَّوي؛ فالقافية المقيَّدَة هي "التي يكون رويُّها ساكنًا"[2]، والقافية المطلقة هي "التي يكون رويُّها متحركًا"[3]، وهذه الحركة إمَّا أن تكون فتحة أو ضمَّة أو كسرة، ومنها تتولَّد حروف المدِّ: الألف والواو والياء، فتكون القافية مطلقة بهذه الأحرف.

وبالنسبة للموشحات المدروسة، ورد كِلاَ النَّوعين ولكن بنسبٍ متفاوتةٍ، كما هو مبيَّن في الجدول التالي:

النوع / الوشاح	القافية المطلقة		القافية المقيّدة	
	عدد المرّات	النسبة المئوية	عدد المرّات	النسبة المئوية
ابن زهر	637 مرّة	%73.98	224 مرّة	% 26.02
ابن سهل	568 مرّة	%46.48	654 مرّة	% 53.52
ابن الخطيب	402 مرّة	%67.11	197 مرّة	% 32.89
المجموع	1607 مرّة	% 59.92	1075 مرّة	% 40.08

- من النتائج المسجلة في هذا الجدول نلاحظ أنَّ القوافي المطلقة، على العموم أكثرُ حضورًا من القوافي المقيّدة، حيث بلغت نسبة استعمالها تسع وخمسون فاصل اثنان وتسعون بالمائة (59.92%)، وهذا النَّوع

(1) الديوان، ص:296.

(2) صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، ص217.

(3) المرجع نفسه، ص:217.

هو الكثير الشائع في الشعر العربي عامة[1]، وربَّما يكون هذا الأمر طبيعي؛ لأنَّ إطلاق الصوت في القافية يُعين على إثراء الجانب الإيقاعي، ويزيد من جماليته أكثر منه في حالة وروده مقيَّدًا.

– مع استعمال الوشاحين هنا القافية المطلقة أكثر من المقيَّدة، إلاّ أنّ هذه الأخيرة قد شَغَلَتْ نسبة كبيرة أيضًا، وصلت إلى أربعين فاصل ثمانية بالمائة(40.08%)، وهذه ميزة أخرى تؤكد لنا أنَّ الموشحات تُعتبر مرحلة هامة من مراحل التَّجديد؛ لأنّه معلوم أنَّ هذا النَّوع الثاني من القافية قليلُ الشيوع في الشعر العربي عامة، إذ لا يكاد يجاوز عشرة بالمائة 10% [2]، في حين استغلَّه الوشاحون عمومًا وابن سهل بالدَّرجة الأولى –حيث فاقت القوافي المقيّدة عنده القوافي المطلقة – على اعتبار أنّه "يُعطي للشاعر قدرة على النَّظم بسرعةٍ أكبر مما تعطيه القوافي المطلقة، لأنّ الشاعر لا يلزم نفسه بالبحث عن الحركة الإعرابية التي تُناسب الرَّوي الذي نظم عليه قصيدته، وإنّما يصب جلَّ اهتمامه بالبناء الفنّي لقصيدته وإخراجها بأجمل صورة يتوقَّعها المتلقي"[3].

3-2-3- من حيث الرّدف والتأسيس:

ليس الغرض هنا التَّحدث على الرّدف والتَّأسيس، باعتبارهما حرفان من حروف القافية، فقد أَسْهَبَتْ في شرحهما وتعريفهما كتب العروض والقافية على السَّواء، ولكنَّ الغرض منه هو معرفة الدَّور الذي تلعبه هذه الأصوات في إثراء الجانب الإيقاعي لقوافي الموشحات، ولهذا السَّبب سنتناولها حسب التَّقسيم الذي وضعه لها الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر، لِنَرَى مدى توافرها في الموشحات المدروسة.

رتَّب الدكتور إبراهيم أنيس القوافي، حسب ما فيها من كمال وثراءٍ إيقاعي إلى مراتب تصاعدية [4]:

1- تبدأ بالقافية المقيَّدة التي يُسْبَق رويُّها بحركة قصيرة، ولا تلتزم هذه الحركة في أبياتها، وتلك هي أقصر صور القافية.

2- يَلِيها تلك القافية المقيَّدة التي تلتزم في أبياتها الحركة القصيرة قبل الروي، وربَّما كانت القافية المطلقة التي لا تلتزم فيها هذه الحركة في مستوى واحدٍ مَعَها من الناحية الإيقاعية.

3- يَلِيها القافية المطلقة التي تُراعى فيها الحركة القصيرة قبل الروي، ومثلها في مستوى واحد تلك التي يُسْبق رويُّها بواو المدّ وياء المدّ مع التناوب بينهما.

4- يليها تلك القافية التي يُسبق رويُّها بحرف مد معيَّن يُلتزم في كلِّ الأبيات.

وحتَّى نتمكَّن من تطبيق هذه المراتب الأربعة على الموشحات المدروسة، قمنا بالعمليات الإحصائية المبيَّنة في الجدول التالي:

---

(1) يُنظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص:258.

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص:258.

(3) آزاد محّد كريم الباجلاني: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، ص: 350.

(4) يُنظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 266 وما بعدها.

<table>
<tr><th colspan="2">الوشاح / نوع القافية</th><th>ابن زهر</th><th>ابن سهل</th><th>ابن الخطيب</th><th colspan="2">المجموع</th><th colspan="2">النسبة المئوية</th></tr>
<tr><td colspan="2">القافية المقيّدة دون التزام حركة ما قبلها</td><td>00</td><td>00</td><td>00</td><td colspan="2">00</td><td colspan="2">% 00</td></tr>
<tr><td colspan="2">القافية المقيّدة مع التزام حركة ما قبلها</td><td>67 مرّة</td><td>203 مرّة</td><td>23 مرّة</td><td colspan="2">293 مرّة</td><td colspan="2">% 10.89</td></tr>
<tr><td colspan="2">القافية المطلقة دون التزام حركة ما قبلها</td><td>28 مرّة</td><td>14 مرّة</td><td>24 مرّة</td><td colspan="2">66 مرّة</td><td colspan="2">% 2.45</td></tr>
<tr><td colspan="2">القافية المطلقة مع التزام حركة ما قبلها</td><td>252 مرّة</td><td>365 مرّة</td><td>312 مرّة</td><td colspan="2">929 مرّة</td><td colspan="2">% 34.52</td></tr>
<tr><td colspan="2">القافية المؤسسة</td><td>23 مرّة</td><td>69 مرّة</td><td>28 مرّة</td><td colspan="2">120 مرّة</td><td colspan="2">% 4.46</td></tr>
<tr><td rowspan="3">القافية المردفة</td><td>بالواو</td><td>80 مرّة</td><td>51 مرّة</td><td>41 مرّة</td><td>172 مرّة</td><td rowspan="3">1283 مرّة</td><td>%6.39</td><td rowspan="3">%47.68</td></tr>
<tr><td>بالياء</td><td>150 مرّة</td><td>189 مرّة</td><td>57 مرّة</td><td>396 مرّة</td><td>%14.72</td></tr>
<tr><td>بالألف</td><td>263 مرّة</td><td>339 مرّة</td><td>113 مرّة</td><td>715 مرّة</td><td>%26.57</td></tr>
</table>

– من خلال الأرقام المبيَّنة في الجدول نرى أنَّ القافية الـمُرْدَفة تأتي في المرتبة الأولى من حيث الاستعمال، بحيث شغلت نسبةَ سبع وأربعون فاصل أربع وثمانون بالمائة(47.84%)، والمقصود بالقافية المردفة: القافية التي يسبقها حرف الرِّدف، وهو" حرف مدّ أو لين يسبق الروي دون حاجزٍ بينهما سواء أكان هذا الروي ساكنا أم متحرّكا. وسمي بذلك لوقوعه خلف الروي كالرّدف خلف راكب الدابة"[1]، وله حالتان: "الحالة الأولى إن جاء الرِّدْفُ واوًا أو ياءً جاز تعاقبهما، الحالة الثانية: إن جاء الرِّدْفُ ألفًا وجب التزامها ولا ينوب عنها غيرُها"[2]. وهذا النوع هو أعلى المراتب إيقاعا حسب ترتيب إبراهيم أنيس السابق، ولهذا السبب أولاها الوشاحون عناية خاصة؛ لأنّ "الكثير من أشعارهم يدخل في الغناء والترنُّم، لذلك جاءت في قوافيهم لتساعد على مدِّ الصوت وتفجير طاقات النَّغم في الحروف المستعملة"[3] هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجدهم قد التزموا في توظيفهم للرِّدف بالحالتين اللَّتين يأتي عليهما؛ فنجدهم في القوافي المردفة بالألف، يلتزمون تلك الألف في كامل أبيات الموشحة، وفي القوافي المردفة بالياء أو الواو يلجؤون في بعض الأحيان إلى الجمع بينهما داخل الموشحة الواحدة، وإن كان الغالب على هذا النوع الالتزام أيضا بالواو وحدها أو الياء وحدها.

– تُشْبِه القوافي المؤسَّسة، القوافي المردفة، في كونها تلتزم هي الأخرى بحرف مدٍّ قبل الرَّوي، وإن كان لا يقع خَلْفَه مباشرة؛ لأنَّ التأسيس هو "ألف بينها وبين الرَّوي حرف واحد متحرِّك يسمى الدّخيل. وسُمِّيت هذه الألف بذلك

---

(1) إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص:246.

(2) عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، دار الرشيد، بيروت، 1987م، ص:159.

(3) أبو الحسن الأربلي: كتاب القوافي، تح: عبد الحسن فراج القحطاني، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م، ص:106، نقلا عن آزاد مُحَّد كريم الباجلاني: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، ص:353.

لتقدُّمها على جميع حروف القافية فأشبهت أُسَّ البناء"[1]، وهذا النَّوع من القوافي، وإن لم يرد بنسبة كبيرة، قُدِّرت بأربعة فاصل سبع وأربعين بالمائة (4.47%)، إلاّ أنّه يُشكل هنا قيمة مُضَافة إلى القوافي المردفة؛ بما تمنحه ألف التأسيس هذه من طاقات صوتية، خاصة أنَّها تُلتزم في كامل الموشحة.

– يلي هذَيْن النَّوعين من حيث الاستعمال، القافية المطلقة التي تلتزم الحركة القصيرة قبل الروي، حيث شَغَلَت نسبة أربع وثلاثون فاصل أربع وستون بالمائة(34.64%)، وهي عند إبراهيم أنيس تأتي في المرتبة الثانية من حيث الكمال الصوتي والإيقاعي؛ بما تُحافظ عليه من حركاتٍ قبل الروي وبعده، ففي قول ابن الخطيب مثلاً من الدور الأول من موشحة (قد حرّك الجلجل)[2]:

وَلاَحَ بِالمــــشْرِقِ نُـــــورٌ أَضَــــا عَلَـــــى الفَــــضَا
وَكَــانَ نَجْــمُ اللَّيْــلِ قَــدْ نَضْنَــضَا جَمْـــــرَ الغَــــضَا
وَصَــارَ فَــوْقَ الجُــنْحِ لَــمَّا مَــضَى وَاسْتَعْرَضَـــــــــــا

فهنا التزم ابن الخطيب بالحركة القصيرة، وهي الفتحة قبل الرَّوي المطلق بالألف، وهو ما أكسب هذا الدَّور طاقة صوتية نابعة من انسجام الحركات في نهاية القافية.

– أمّا باقي الأنواع فكان تردُّدها بنسبٍ ضئيلةٍ، وأقلّها في ذلك القافية المطلقة التي لا تلتزم بالحركة التي قبل الروي، حيث لم تتجاوز نسبة استعمالها اثنان فاصل خمس وأربعون بالمائة(2.45 %)، وهذا النَّوع من القوافي يأتي في منزلةٍ واحدةٍ –كما مرّ بنا– من النَّاحية الإيقاعية مع القافية المقيَّدة، التي تلتزم الحركة التي قبل الرَّوي، ومع ذلك نجد أنَّ الوشاحين قد فَضَّلُوا ما كان مُلتزِمًا للحركة التي قبل الرَّوي، حتَّى وإن كان الرَّوي مقيَّدا على حساب القافية التي لا تلتزم تلك الحركة، حفاظًا منهم على أكبر قدرٍ ممكنٍ من الحروف والحركات في القافية، وقد بلغت نسبة استعمال هذا النوَّع عشرة فاصل تسع وثمانون بالمائة (10.89%)، في حين لا نجد أي أثر للقافية المقيَّدة التي لا تلتزم أيضًا بالحركة التي قبل الرَّوي، وهذه الأخيرة –حسب تصنيف إبراهيم أنيس– من أقلِّ الأنواع ثراءً وتنوّعًا في الإيقاع؛ ولهذا السبب تحاشى الوشاحون الثلاثة النَّظم على منوالها.

3–3– لزوم ما لا يلزم:

حينما يُذكر هذا المصطلح يتبادر إلى الأذهان "أبو العلاء المعري" "الذي يُعدُّ رأسًا لهذا الفنّ"[3]، فقد تعمَّد هذا الضَّرب من القافية، وجمع ما توفَّر لديه من هذا اللَّون من النَّظم في ديوانٍ أطلق عليه اسم "لزوم ما لا يلزم" وعُرِف شعره هذا "باللزوميات".

[1] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص:349.

[2] مُحَّد زكريا عناني: المستدرك، ص:75.

[3] عبد الله بن سليم الرشيد: اللزوميات في الشعر العربي الحديث (الرؤية والتشكيل الفني)، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية، ج19، ع41، جمادى الثاني 1428هـ، ص: 389.

وحدّ اللُّزوم "أن يلتزم ...الشاعر في شعره، قبل رويِّ البيت من الشعر حرفًا فصاعدًا على قدر قوّته، وبحسب طاقته، مشروطًا بعدم الكلفة"[1]، فيأخذ "الشاعر نفسه بالتزام حروفٍ وحركاتٍ في القافية لا تتطلّبها قواعد علم القافية وإنَّمَا يفعل ذلك زيادة في الإيقاع"[2].

وإذا كنا قد رأينا أنَّ "أجملَ ما يُمكن أن تصل إليه القافية العربية هي عندما تكون مُرْدَفة بالألف أو مؤسَّسة وفيها وصلٌ ناتجٌ عن إشباع حركة الرّوي أو إضافة هاء الوصل ولا سيَّما إذا جاءت بعدها ألف الإطلاق"[3]، أقول وإذا كنا قد رأينا ذلك فإنَّنا هنا نجد "فوق هذه جميعا –بطبيعة الحال– قافية لزوم ما لا يلزم المردفة أو المؤسسة والموصولة بمدٍّ أو بهاءٍ تليها ألف الخَروج"[4]. وليس بخافٍ على ذوي الأذن المرهفة ما لاستعمال هذا الملَّون الإيقاعي من يدٍ في إثراء الإيقاع وإخصابه وإمداده بالطاقة الصوتية. وقد لجأ الوشاحون إلى لزوم ما لا يلزم في تشكيل القافية، زيادةً في الدَّفق الإيقاعي، وتنويعًا له في الموشحة الواحدة، ولكنَّ وروده هذا شَمِل أبيات قليلة لا تتجاوز الثلاثة أبيات، وجاء بطريقة مغايرة عمَّا هو معروفٌ عنه في اللُّزوميات؛ فنجد الوشاح قد التزم أحرفًا وحركاتٍ معينة في فقرتين متتاليتين من السِمْطِ أو الغُصْنِ، ثم التزم في الفقرتين المواليتين أحرفًا وحركاتٍ جديدة... وهكذا، على نحو ما نجده في موشحة (قلبي من الحب) لابن زهر، وموشحة(جادك الغيث) لابن الخطيب، وموشحة(كم أعيا) و(عميد أصيب)و(هل الأسى) لابن سهل. يقول ابن سهل في الدور الثالث من موشحة(هل الأسى)[5]:

لاَ تَـــــــرْمِني بِالعِتَــــــابْ	مَــالِي عَــنِ الحُــبِّ مَتَــابْ
جَــــرَّعْتَنِي الهجْـــرَ صَــابْ	ثَنَـــتْ نَعِيمِـــي لِلعَـــذَابْ
تِلْـــكَ الثَّنَـــايَا العِـــذَابْ	فَلْتَـــرْثِ لِلـــصَبِّ المـــصَابْ

وأجمل منها قوله في الدور الرابع من موشحة(كم أعيا)[6]:

كَمْ تَصْرِمْ	فَفَوْتُ لُقْيَاكْ	ظِمَائِي	هَذِي الدِّمَاءِ
لَوْ تَرْسِمْ	يُصْبِحُ جَدْوَاكْ	ارْجَائِي	لَيْلَ الرَّجَاءِ

فلو تأمَّلْنا الموشحة الأولى نجد أنَّ القافية مُرْدَفة بالألف ورويُّها مقيَّدٌ، والتزم الوشاح في كلِّ غُصْنٍ ثلاثة أحرف (ت،ا،ب) (ص،ا،ب)(ذ،ا،ب) على الترتيب وحركتين: أمّا ألف المد وحرف الباء فهو مُجبَرٌ على التزامهما حسب قواعد علم القافية، وأمّا حرف التاء والصاد والذال فهي من قبيل لزوم ما لا يلزم. والأمر نفسه يُقال في الموشحة الثانية التي جاءت قافيتها مردفة بالألف أيضًا، ولكنَّ حركة رويِّها مشبعة بياء المدّ، وبذلك التزم ابن سهل ثلاثة

---

[1] ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمَّد شرف، د.ط، د.ب، د.ت، ص:517.
[2] صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، ص:261.
[3] المرجع نفسه، ص:265.
[4] المرجع نفسه، ص:267.
[5] الديوان، ص:326.
[6] الديوان، ص:303.

أحرف (م،ا،ء) (ج،ا،ء) على التَّرتيب وثلاثة حركات، الأمر الذي زاد في طاقتها الصوتية الناتجة عن مدِّ الصوت في نهاية القافية.

وقد يلتزم الوشَّاح قافية واحدة في جميع فقرات الدَّور أو القفل، على نحو ما نجده عند ابن الخطيب في الدور الثاني والسادس من موشحة (قد حرّك الجلجل) السابقة الذكر، كقوله:

وَالـدَّوْحُ يُـوفِي بِالرِّضَـا وَالجُـودْ　　　إِلَى الـــــــــسُّجُودْ
شُكْرًا لِفَـضْلِ مَـنْ بَـلاَهُ وُجُـودْ　　　مِـــــنَ الوُجُـــــودْ
وَأَعْـيُنُ النَّـرْجِسِ تَأْبَى الهُجُـودْ　　　فَـــــوْقَ النُّجُـــــودْ

وكقوله:

أَنْتَ عَلَى عَلْيَاكَ سَهْلُ المَقَـادْ　　　دوُنَ انْتِقَـــــــادْ
فَاصْرِفْ لَهَا الفِطْرَةَ ذَات اتِّقَادْ　　　صَـــرْفَ اعْتِقَـــادْ
وَنَادِ بِالنَّـدْمَانِ عِنْـدَ اعْتِقَـادْ　　　بَعْـــــدَ الرِّقَـــــادْ

فهنا التزم ابن الخطيب على الترتيب، الحروف(ج،و،د) والحروف(ق،ا،د) في قافية كلِّ فقرةٍ من أغصان هذين الدورين "ولعلَّ جنوحه إلى هذا الضرب في القافية يدلُّ دلالة واضحة على تمكُّنه من اللغُّة، وقدرته على التنويع فيها، بما يزيد من الإيقاع، وارتباط ذلك بتجنيس القافية"[(1)]، وإثراء الجانب الإيقاعي فيها.

3-4- حروف الرّوي وقيمتها الصوتية:

يعُتبر حرف الرَّوي من أهمِّ عناصر ومقوِّمات الأصوات في القافية، ويلعب دورًا هامًا في زيادة النَّغم وإثراء الإيقاع في القصيدة بصفة عامة، ولهذا السبب تُنسب إليه تلك القصيدة فيُقال مثلا سينية أو ميمية أو دالية... وهَكذا. وتَخْتَلِف بعد ذلك القصائد عن بعضها البعض في جانبها الإيقاعي، باختلاف حرف الرَّوي الذي نُظِمت عليه، إذ أنَّنا نجد حروفًا معيَّنة تصلُحُ أن تكون رويًّا؛ لما لها من وقعٍ وجرسٍ جميل، أكثر من حروف أخرى.

ومرَّة أخرى نجد الدكتور إبراهيم أنيس يُقسِّم لنا حروف الهجاء، بين الكثرة والنُّدرة حين مجيئها رويًّا، إلى أربعة أقسام حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي:

أ- "حروف تجيء رويًّا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي: الراء- اللام-الميم- النون- الباء- الدال.

ب- حروف متوسطة الشيوع وتلك هي: التاء- السين- القاف- الكاف- الهمزة- العين- الحاء-الفاء- الياء- الجيم.

ج- حروف قليلة الشيوع: الضاد- الطاء- الهاء.

د- حروف نادرة في مجيئها رويًّا: الذال- الثاء- الغين- الخاء- الشين- الصاد- الزاي- الظاء- الواو"[(2)].

(1) عبد الحليم حسين الهروط: موشحات لسان الدين ابن الخطيب(دراسة وجمع)، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان، 2006م، ص: 62.
(2) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 246.

ولكنّ كثرة شيوع هذه الحروف أو قلّتها لا تُعزى- حسب رأي إبراهيم أنيس-"إلى ثقلٍ في الأصوات أو خفّة بقدر ما تُعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللُّغة"(1)، ومع ذلك فإنّ البحث في الصفات الصوتية لكلّ حرفٍ من حروف الهجاء العربية، تُبيّن لنا ما في هذه الأصوات من خصائصَ وصفات تجعل بعضها أوقعُ في السمع من البعض الآخر، وبعضها أخفُّ إيقاعا من البعض الآخر....وهكذا؛ وهذا ما يجعل الشعراء يميلون إلى توظيف أصواتٍ بعينها أكثر من الأصوات الأخرى، بما يخدُم موضوع شعرهم وأحاسيسهم.

وبعد استقصاء الحروف التي جاءت رويًّا في الموشحات المدروسة، يمكننا ضبط تلك الحروف في الجدول التالي:

الصوت	نسبته في الموشحات عامة	نسبته في موشحات ابن زهر	نسبته في موشحات ابن سهل	نسبته في موشحات ابن الخطيب
الراء	%15.65	%16.02	%15.85	%14.70
اللام	%12.98	%11.81	%14.53	%11.45
النون	%10.94	%11.81	%13.87	%3.59
الباء	%10.18	%9.82	%9.41	%12.31
الدال	%9.66	%7.49	%10.57	%10.94
الميم	%6.90	%5.85	%5.95	%10.43
الحاء	%6.19	%9.37	%4.21	%5.64
القاف	%5.73	%5.73	%6.77	%3.59
الهاء	%3.73	%3.98	%3.88	%3.08
السين	%2.98	%0.35	%3.47	%5.81
العين	%2.41	%4.44	%0.74	%2.91
الكاف	%2.26	%3.51	%2.23	%0.51
الياء	%2.26	%2.46	%2.73	%1.03
الفاء	%1.85	%1.75	%1.82	%2.05
الواو	%1.21	%1.29	%0.99	%1.54
الجيم	%1.02	%1.05	%0.25	%2.56
التاء	%0.91	%1.05	%0.74	%1.03
الضاد	%0.91	%0.70	%0.25	%2.56
الهمزة	%0.83	%1.17	%0.99	%00
الصاد	%0.57	%00	%0.25	%2.05
الزاي	%0.38	%00	%00	%1.71
الشين	%0.34	%0.35	%0.50	%00
الطاء	%0.11	%00	%00	%0.51
الذال	%0	%00	%00	%00
الثاء	%0	%00	%00	%00
الغين	%0	%00	%00	%00
الخاء	%0	%00	%00	%00

(1) المرجع نفسه، ص: 246.

الظاء	%0	%00	%00	%00
المجموع	**%100**	**%100**	**%100**	**%100**

- أوّل ما يُمكن ملاحظته من خلال هذا الجدول، هو أنَّ معظم حروف المعجم قد وقعت رويًّا، وهذا يدلُّ على أنَّ الوشاحين قد نوّعوا واستغلُّوا أكبر قدرٍ ممكنٍ من الأصوات التي تصلح أن تكون رويًّا، حيث تواتر منها ثلاثة وعشرين حرفا، ولكنَّ نسبة استعمالها تختلف من وشاح إلى أخرى.

- أكثر الأصوات شيوعًا في تلك الموشحات هي على الترتيب: الراء- اللام- النون- الباء- الدال- الميم وهي نفسها الأصوات التي جعلها إبراهيم أنيس في المرتبة الأولى من حيث الشيوع في الشعر العربي بصفة عامة، أو ما يُعرف بالقوافي الذُّلَل حسب تصنيف أبي العلاء المعري، حيث قسَّم القوافي إلى ثلاثة أقسام هي: القوافي الذُّلَل: وهي ما كَثُرَ على اللِّسَان، والقوافي النُّفَر: وهي أقل استعمالاً من غيره كالجيم والزاي، والقوافي الحُوش: وهي اللَّواتي تُهْجَر فلا تُسْتَعْمَل[1]، وهذا يعني أنَّ الوشاحين هنا قد وظَّفوا أصواتًا لغوية مألوفة ومستعملة، وتكثر على الألسُن في الشعر العربي عامة، وإذا قُمنا بمقارنة هذه النتائج، بنتائج إبراهيم أنيس السابقة الذكر، أو بنتائج غيره من الدارسين، مثل محمَّد الهادي الطرابلسي في دراسته للشوقيات[*]، أو جمال الدين بن الشيخ في دراسته للشعر العربي القديم[**] أو غيرهما، فإنَّنا لا نلحظ فرقًا في أنواع الحروف الغالب اعتمادها في الرَّوي، باستثناء بعض الاختلافات الطَّفيفة في تقديم حرفٍ عن آخر ومن وشاح إلى آخر.

من جهةٍ أخرى إذا أخذنا بتفسير إبراهيم أنيس، المرتبط بكثرة ورودِ هذه الحروف في أواخر الكلمات في اللُّغة، فإنَّنا لا نُخَالفه في ذلك وهذه "حقيقة نسجِّلُها ويسهل الاقتناع بها بمجرَّد النَّظر السريع في مختلف أبواب لسان العرب لابن منظور، والحظِّ الذي ناله منه كلُّ حرفٍ من هذه الحروف بالنِّسبة إلى بقية حروف المعجم"[2]، ولكِنْ يُضاف إلى ذلك عاملٌ آخر له علاقة بالطَّبيعة الصوتية الكامنة في الحرف ذاته، وهي صفة الجهر، إذ أنّ هذه الأصوات-الراء واللام والنون والباء والدال والميم-، والتي تُشكِّل نسبة ستٍ وستين فاصل واحد وثلاثين بالمائة(66.31%)، تُصنَّف ضمن قائمة الأصوات المجهورة، وهي تتميَّز بالوضوح السمعي لأنَّ "الأصوات المجهورة أوضح من الأصوات المهموسة"[3]، وهذا الوضوح ناتجٌ عن اهتزازِ الوترين الصوتيين "اهتزازا منتظما، ويُحدثان صوتا موسيقيا تختلف درجته حسب عدد هذه الهزات أو الذبذبات في الثانية"[4]، ومجيء الرَّوي مجهوراً سيجعل القافية-وبالتالي نهاية الأقفال والأدوار — واضحة مسموعة و" تُمَثِّل قمَّة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري"[5].

---

(1) يُنظر: عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص: 58 ومابعدها.

(*) رتّبها محمَّد الهادي الطرابلسي كما يلي: الراء ثم الميم ثم الباء ثم النون ثم اللام ثم الدال، يُنظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص:45.

(**) رتّبها جمال الدين بن الشيخ كما يلي: الباء ثم الميم ثم الراء ثم الدال ثم اللام ثم النون، يُنظر: الشعرية العربية، ص:209-212.

(2) محمَّد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، د.ط، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981م، ص: 46.

(3) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، د.ط، مكتبة نهضة مصر، مصر، د.ت، ص:28.

(4) المرجع نفسه، ص: 21.

(5) محمَّد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص: 46.

– يُظهر الإحصاء أيضًا أنَّ أكثر هذه الأصوات حضورًا في الرَّوي، هو صوت الرَّاء، فقد احتلَّ المرتبة الأولى عند الوشاحين الثلاثة، وحرف الراء "من الحروف التي تُساعد على النَّغم والترنّم"[1] وإثراء الإيقاع؛ باعتباره من الأصوات المجهورة، إذ هناك من يرى "أنَّ الأصوات المجهورة تصلح للإنشاد أمَّا الأصوات المهموسة فالتعامل معها يَتِمُّ عن طريق القراءة"[2].

ومن جهة أخرى توجد بعض الأصوات المجهورة أوضح من البعض الآخر، فهي ليست على درجةٍ واحدةٍ من الوضوح السمعي؛ إذ يرى العلماء "المحدثون أنَّ اللام والميم والنون أكثر الأصوات الساكنة وضوحا، وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين، ولذا يميل بعضهم إلى تسميتها (أشباه أصوات اللين)"[3]، وعند عبد الله الطيّب نجد اللام والميم من" أحلى القوافي، لسهولة مخارجهما، وكثرة أصولهما في الكلام من غير إسراف. وروائعهما كثيرة"[4]، وتليهما في ذلك الباء والراء والدال، ويُضاف إلى هذا أنّ "كلاً من النُّون والميم حرف أغنّ، أي فيه غنَّة، ومن تكرارهما يتبدى لنا سحرُها القوي و دقَّتها التَّصويرية الفائقة"[5].

ومن خلال هذه الصفات التي تشترك فيها حروف الرَّوي، التي طَغَتْ على مُعْظَم الموشحات، والتي لم تخرج في مجموعها عمَّا يأتي في الدَّرجة الأولى من حيث جودة الاستعمال أو ما يُعرف بالقوافي الذُّلَل، وجميع تلك الحروف كانت تدور حول معاني القوَّة والرَّنين والوضوح السمعي، الذي يجعلها في بعض الأحيان تقترب من الحركات أو ما يُعرف بأصوات اللِّين، أقول من خلال ذلك يتَّضح لنا سبَبَ ميل الوشاحين إلى استعمالها وتركيزهم عليها؛ لأنّها إلى جانب تأثُّرِهم بالشعراء السابقين، فهي من دون شكٍّ تَخدُم موشحاتهم، وتمدُّها بالوضوح السمعي والتَّكثيف الإيقاعي، تأمَّل مثلاً في البيت التالي (القفل مع الدور الذي يليه) لابن سهل، من موشحة(سار بصبري)[6]، ذلك الإيقاع الذي نتج عن الجمع بين اللام والراء في قافية الأسماط والأغصان:

فَــرَّ مِــنَ الــسّرْبِ وَالقِفَــارِ	سَــــيْرَ حَمُــــولْ
يَحْمِــلُ عَنْهَــا شَــذَا الــشّمَالِ	عــرْفَ الــشَّمُولْ
فِي فَاضِــحِ الــدُرِّ وَالــدَّرَارِي	ثَغْــــرٌ وَنُــــورْ
ذُو غَــنجٍ أَعْــيُنُ الــصِّوَارِ	إِلَيْــــهِ صُــــورْ
سَــارَ بِــصَبْرِي وَبِاحْتِمَــالِي	إِلَى الــــــصُّدُورْ

(1) مُحَمّد أحمد دقالي: الحنين في الشعر الأندلسي(القرن السابع الهجري)، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2008م، ص: 533.
(2) مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د.ط، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ت، ص: 33.
(3) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 28.
(4) عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص:60.
(5) مُحَمّد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ج1، د.ط، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص: 92.
(6) الديوان، ص:313.

وتأمّل الدَّور الذي يليه، وما به من تكثيف إيقاعي ناتج عن الجمع أيضا بين حرف الدَّال والنون، في تلك الأغصان:

مَلَأْتَ بِالشَّوْقِ صَدْرَ معْمَدْ　　　صِفْرَ اليَدَيْنْ
فَدَمْعُ عَيْنِي انْثَنَى مُوَرَّدْ　　　بِغَيْرِ عَيْنْ
أَظُنُّ رُوحِي لِلَحْظِ أَحْمَدْ　　　عَلَيَّ دَيْنْ

والشيء نفسه تكرّر في باقي الأدوار، فجمع في الدَّور الموالي بين النون والدال، وفي الدَّور الذي يليه جمع بين الهمزة والميم، ثم جمع في الدَّور الأخير بين النون والباء، وهو ما أكسب القافية وضوحًا سمعيًا وتكثيفًا إيقاعيًا للموشحة بشكل عام.

– يأتي في المرتبة الثانية مجموعة من الأصوات المتوسّطة من حيث الاستعمال، وهي على التّرتيب: الحاء والقاف والهاء والسين والعين والكاف والياء، إذ تشغل نسبة خمس وعشرين فاصل ست وخمسين بالمائة(25.56%) ومعظم هذه الأصوات –حسب تصنيف إبراهيم أنيس– تقع رويًّا بنسبٍ متوسطة، ومع ذلك فهي تُعدُّ أيضًا من القوافي الذُّلَل التي يسهُل استعمالها لدى الشعراء[*]، وتشترك هذه الأصوات مرّة أخرى في طبيعتها الصوتية؛ إذ تُصنَّف –باستثناء العين والياء– مع الأصوات المهموسة التي ترد رويًّا بصورة أقل من الأصوات المجهورة في الشعر العربي عامة، وهذا راجعٌ إلى طبيعته الصوتية، لأنّه "لا يهتزُّ معه الوتران الصوتيان ولا يُسمع لهما رنين حين النطق به"[1]، الأمر الذي يجعل الأصوات المهموسة مجهدة للنَّفس، حيث أجمع علماء الأصوات على " أنَّ الأحرف المهموسة تحتاج للنُّطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين، ممَّا تتطلَّبه نظائرها المجهورة"[2]، ولعلَّه يكون من أسباب قلَّة ورودها رويًّا في الموشحات المدروسة؛ لأنَّ الوشاحين يميلون إلى الخفَّة وتجنُّب الإجهاد، ومن النَّماذج التي نوردها هنا البيت الرابع من موشحة(قد حرّك الجلجل)[3] لابن الخطيب، والتي جمع فيه بين حرف الحاء في القفل والسين في الدَّوْر:

أَوْ يُسْعِفُ الدَّهْرُ بِنَيْلِ اقْتِرَاحْ　　　هَذَا انْتِزَاحْ　　　أَوْ هَلْ يَلِينُ القَلْبُ بَعْدَ الجِمَاحْ
الدَّهْرُ مَيْدَانٌ لِحَرْبٍ ضَرُوسْ　　　بَيْنَ الغُرُوسْ
حَرْبٌ غَنَتْ عَنْ كُلِّ بَاسٍ وَبُوسْ　　　وَعَنْ لبُوسْ
وَقَائِلٍ لِكُلِّ مَعْنًى تَحُوسْ　　　حَرُّ النُّفُوسْ

– جاء في المرتبة الأخيرة مجموعة من الأصوات التي وردت رويًّا بصورة قليلة جدًّا، وهي على الترتيب: الفاء والواو والجيم والتاء والضاد والهمزة والصاد والزاي والشين والطاء، التي لم تتجاوز – في مجموعها– نسبة استعمالها ثمانية

---

[*] وهي هنا: الكاف والقاف والحاء والسين، وقد صنّفها عبد الله الطيب مع القوافي الذلل، يُنظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص:60 وما بعدها.

[1] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص:22.

[2] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 30.

[3] مُحَمَّد زكريا عناني: المستدرك، ص:76.

فاصل ثلاثة عشر بالمائة (8.13%)، وهي نسبة قليلة جدًّا. ومعظم هذه الأصوات تقع في المرتبة الثالثة والرَّابعة عند ابراهيم أنيس، أي أنَّها نادرة الشيوع في الشعر العربي، وبعضها يمثِّل ما يُعرف بالقوافي النُّفَر وهي: الصاد والزاي والضاد والطاء والواو، ولا نجد فيما اختاره الوشاحون من هذه القوافي –لإعطاء موشحاتهم نوعًا من التنويع الإيقاعي الذي تُحدثه هذه القوافي- إلاَّ نماذج قليلة، من ذلك مجيء صوت الصاد الذي التزمه ابن الخطيب في السِمْطِ الأوَّل من جميع أقفال موشحة (كم ليوم الفراق)[1]، كقوله:

كَــمْ لِيَــوْمِ الفــرَاقِ مِــنْ غــصَّهْ فِي فُــــؤَادِ العَمِيـــــدْ
نَرْفَـــعُ الأَمْــــرَ فِيـــهِ وَالقِـــصَّهْ لِلْـــــوَلِيِّ الحَمِيـــــدْ

....

صَـــائِمَات لاَ تَقْبَـــلُ الرُّخْـــصَهْ قَبْـــلَ فِطْـــرٍ وَعِيـــدْ
فَهْـــيَ مُـــذْ أَمَّلَتْـــهُ مُخْتَـــصَّهْ بِجهَـــــادٍ جَهِيـــــدْ

- ونَلْحَظ فيما تبقَّى من أرقامٍ في الجدول، أنَّ الوشاحين الثلاثة لم ينظموا على أصوات: الذال والثاء والغين والخاء والظاء، إذ تغيب هذه الأصوات غيابًا تامًّا من الموشحات المدروسة، وهي كلُّها تندرج ضمن القوافي النَّادرة- حسب تصنيف إبراهيم أنيس-، وتندرج في الوقت نفسه ضمن ما يُعرف بالقوافي الحُوش ، التي يندر لجوء الشعراء إليها، وحتى حين استخدموا هذا النَّوع من القوافي فإنَّهم -كما يقول عبد الله الطيب-"لم يجيئوا إلاَّ بالغثِّ"[2]؛ ولهذا السبب تحاشى الوشاحون النَّظم على منوالها.

ويبقى -مع ذلك- اختيار أصوات حروف الرَّوي مرتبطٌ بقدرة الوشاح أو الشاعر عمومًا، على توظيف حروف المعجم العربي، واستثمار طاقاتها الكامنة وراءها، بأسلوبٍ فنيٍّ معبر عن مشاعره وأحاسيسه، وعندها فقط تنتج تلك العلاقة بين حروف القافية ومعنى البيت الذي وُضعت فيه، "وبذلك تكون القافية نقطة الالتقاء بين التَّمركُز الإيقاعي والتَّوظيف الدلالي"[3]

وبعد كلِّ ما تقدَّم عرضه حول نظام التَّقفية التي اعتمدها الوشاحون، نلحظ أنَّ هناك طاقات إيقاعية كبيرة وظَّفها هؤلاء زيادةً في الإيقاع، بدءً بطريقة النَّظم التَّقفوية وإمكانيات التَّوليد المتاحة فيها، مرورًا باستغلال الطاقات الكامنة في الأصوات، متَّبعين في ذلك أسلوب الشعراء القدامى؛ فاستغلوا ما فيها من جودة وسهولة ووضوح، وتحاشوا النَّظم على ما فيها من نُفُور أو ثِقَلٍ أو إجهاد، مركِّزين على أصواتِ المدِّ بدرجةٍ كبيرة، سواء كان هذا المدّ ناتجٌ عن القوافي المطلقة أو المردفة أو المؤسَّسة، وبذلك لم يتركوا فرصة متاحة أمامهم إلاَّ واستغلُّوها، تعزيزًا للإيقاع وتنويعًا فيه بما يخدم غَرَضَهُم في التَّجديد، فكان "تعدُّدُ القوافي رغبةً من الشعراء لمضاعفة الأصوات

---

(1) أزهار الرياض، ج1، ص:315.

(2) عبد الله الطيّب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص:79.

(3) علاء حسين عليوي البدراني: فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، مذكرة دكتوراه، إشراف: منذر محمَّد جاسم، الجامعة العراقية –كلية الآداب، ص:232.

الموسيقية وتنوُّعها لإشباع بعض الطاقات الإنسانية والانفعالات الوجدانية في عصرهم مع الاحتفاظ بالموروث الذي يُعدُّ رمزًا للأصالة وسمة مميَّزة لكيان البيئة"[1].

[1] نادية أحمد مسعد: الموسيقى الشعرية (قيم وإلهام وأصول)، د.ط، دار الكتب، د.ب، 1999م، ص: 226.

الفصل الثاني

البناء اللغوي للموشحات

1- تداخل المستويات اللغوية (الخرجة):

توطئة: ممَّا لا شكَّ فيه أنَّ القصيدة العمودية في المفهوم النقدي العربي القديم، كانت تدور حول نظرية النقاء اللُّغوي؛ إذ تتطلَّب "قدرًا عاليًا من بَكارة اللّغة، وجزالة اللَّفظ، وشَرَف المعنى، والتئام النَّسيج، بحيث تنتمي القصيدة إلى مستوى لغويٍّ رفيعٍ وفريدٍ، دون خلطٍ أو تفاوتٍ"[1]، أمَّا الموشحة فتُعدُّ خروجًا عن هذا العمود الشعري، الذي كسرته واتخذت مسارًا مضادًا له، فنجدها تُبنى على تداخل المستويات اللُّغوية، من خلال الجمع بين ثلاثة خيوطٍ في نسيجها: الفُصْحى المعرَبَة، والعامية الملْحُونَة، والأعجمية الرومية، وأصبح هذا التداخل شرطًا لا تتحقَّق بدونه، ثمَّ استقرَّت تقاليد الموشحة فخُصِّص الجزء الأخير منها وهو الخرجة للمستويات العامية والأعجمية، ولكن –مع ذلك- ظلَّ هذا العنصر أهمَّ ما في الموشحة، وظلَّ التفاوتُ اللُّغوي الخصيصة الشيِّقة والفارقة بين القصيدة والموشحة[2]، بل إنَّ "تفاوت المستوى اللُّغوي بين الموشحة والخرجة هو الذي كان يؤدي إلى إبراز جوانب الجمال والانطلاق في التعبير"[3]، وهذا يعني أنه كان توظيفًا مقصودًا لتداخل المستويات اللُّغوية من قِبَلِ الوشاحين في موشحاتهم، وقد فطن إلى ذلك نقاد التوشيح وعلى رأسهم: ابن بسام وابن سناء الملك، فيقول ابن بسام: "يأخذ اللَّفظ العامي والعجمي ويسمِّيه المركز، ويضع عليه الموشحة"[4]، وهذا ما أعطى هذه الخرجة قيمتها الفنيَّة في نظم الموشحة، وجعلَها –باعتبارها قفلاً- تتميَّز عن بقية الأقفال في الموشحة. أمَّا ابن سناء الملك فقد تناولها بتوضيحٍ أكثر، ووضع لها شروطًا وعدَّد وظائفها ممَّا سنعرض له فيما يلي بالتفصيل.

1-1- مفهوم الخرجة وأهميتها:

الخرجة –كما عرّفها ابن سناء الملك- هي عبارة عن القُفْل الأخير الذي تُختَم به الموشحة[5]، وهي ركنٌ أساسيٌّ لا يمكن الاستغناء عنه في الموشحات، بعكس المطلع الذي قد تبتدئ به الموشحة وقد تخلو منه، وعن سبب تسميتها بهذا المصطلح يقول الدكتور سيد غازي، أنّنا "لا نعرف أحدًا قبل ابن قزمان يسمي القفل الأخير بالخَرْجَة، وأغلب الظنِّ أنَّ تسميته بالخرجة أقدم عهدًا من عصره. وربَّما قصدوا بالخروج فيه أكثر من معنى. إمَّا لأنَّ الوشاح يخرج فيه من الفصحى إلى العامية أو الأعجمية. أو لأنَّه يخرج فيه من لفظه إلى لفظ غيره. أو لأنَّه يخرج فيه من المدح إلى الغزل في المدائح خاصة. أو لعلَّه من اصطلاح المغنِّين. إذ يُلوِّنون فيه اللَّحن تلوينًا خاصًا يُؤذن بختام الموشح"[6].

كما ذكر (شموئيل موريه) في مقال له بعنوان (أضواء جديدة على مصطلح "الخرجة")، أنَّه لا يوجد باحثٌ من المهتمين بالموشحات الأندلسية، قديمًا أو حديثًا، حاول شرح معنى مصطلح "خرجة"، وانتهى في هذا المقال

---

(1) صلاح فضل: شفرات النّص، ص:100.

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص:101.

(3) المرجع نفسه، ص:101.

(4) ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مج1، 469.

(5) يُنظر: دار الطراز، ص:30.

(6) سيد غازي: في أصول التوشيح، ص:86 نقلا عن: أحمد بن عيضة الثقفي: قضايا الشكل والمضمون في الموشح الأندلسي في عهد بني الأحمر، ص:165.

إلى أنّه "إن كان للفعل (خَرَجَ) ومشتقاته العربية معنى التَّقليد أو التَّمثيل في اللُّغة العربية في القرون الوسطى"[1] فإنَّ "معنى مصطلح (خَرْجَة) المشتق من فعل (أخرج) باللُّغة العربية ومعناه(مثَّل). ... هي الجزء الأخير من الموشح الذي يتمُّ فيه تقليد الشخصية التي تتحدَّث في الخرجة، وهذا المعنى قريب من معناه اليوم في المسرح والسينما والتلفزيون؛ فالمخرج هو الذي يقوم بالإشراف على التَّمثيل، والإخراج اليوم هو الإشراف على التَّمثيل وما يلزم ذلك من موسيقى وإنارة ومسرح وخلفية وملابس وأثاث وغير ذلك"[2].

وقد ذكر صاحب دار الطراز ما يجب أن تكون عليه الخرجة، يقول: "والشرط فيها أن تكون حجاجية[*] من قبل السُخْفِ، قزمانية[**] من قبل اللَّحن، حارة مُحْرِقة، حادَّة منضجة، من ألفاظ العامَّة، ولغات الدَّاصة[***]، فإن كانت مُعربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدَّمها من الأبيات والأقفال خرج الموشَّح من أن يكون موشَّحًا اللَّهم إلاَّ إن كان موشح مدح وذِكْرٌ للممدوح في الخرجة فإنَّه يحسُن أن تكون الخرجة معربة"[3].

ويستدرك ابن سناء الملك على شرطه الأخير، فيقول: "وقد تكون الخرجة معربة وإن لم يكن فيها اسم الممدوح ولكن بشرط أن تكون ألفاظها غزلة جدا، هزَّازة سحارة خلاَّبة، بينها وبين الصبابة قرابة، وهذا مُعجز مُعوز"[4].

"وقد تكون الخرجة عجمية اللَّفظ بشرط أن يكون لفظها أيضا في العجمي سفسافا نَفْطِيًّا[****]، و رماديًّا زُطِيًّا[*****]"[5]،ومعنى هذا أنَّه مهما كان نوع الخرجة؛ عامية كانت أم عجمية، فإنَّه يُشترَط في مستواها اللُّغوي أن يكون مرتبطًا بالطبقات الدنيا من المجتمع؛ من السكارى والمغنين والمغنيات وأهل المجون والعجم، ممَّا يجعل هذا العنصر عاملاً فعَّالا في توليد الطرافة وإبراز الدلالات الاجتماعية الكامنة وراءه، وهو ما أكسبها تلك الأهمية فهي "أبزار الموشح وملحه وسكَّره ومِسْكه وعنبره"[6].

أمَّا علاقة الخرجة بسائر أجزاء الموشحة من حيث الوزن، فقد أثبت ابن سناء ومن قبله ابن بسام، أنَّ للخرجة دورًا كبيرًا في بناء الموشحة، فالخرجة عندهما هي المركز أو الأساس الذي تُبنى عليه الموشحة كما رأينا في قول ابن بسام السابق، أو في قول ابن سناء: "وهي العاقبة وينبغي أن تكون حميدة والخاتمة بل السابقة وإن كانت الأخيرة، وقولي

---

[1] شموئيل موريه: أضواء جديدة على مصطلح الخرجة– معناه ووظيفته في الموشحات الأندلسية، الكرمل–أبحاث في اللغة والأدب، ع18–19، د.ب، 1998/1997م، ص:385.

[2] المرجع نفسه، ص:399.

[*] منسوبة لابن حجاج شاعر بغداد الماجن.

[**] منسوبة لابن قزمان زجّال الأندلس.

[***] الدائص جمعه الداصة، وهو اللِّص وجمعه اللّصوص.

[3] دار الطراز، ص:31.

[4] المرجع نفسه، ص:31.

[****] نفطِيًّا: نسبة للنَّفط أي محرقا.

[*****] زُطِيًّا: نسبة للزُّطْ وهم جيل من الهند، وكلام زُطِيٌّ أي مُنحطّ.

[5] المرجع نفسه، ص:32.

[6] المرجع نفسه، ص:32.

السابقة لأنَّها التي ينبغي أن يسبق الخاطر إليها، ويعملها من ينظم الموشح في الأوَّل، وقبل أن يتقيَّد بوزنٍ أو قافيةٍ"[1]، ويُدعِّم هذا الرأي أيضا المستشرق(غرسية غومس)، الذي يرى بأنَّ الأقفال والأدوار السابقة للخرجة مع كونها تتضمَّن الموضوعات الشائعة في القصيدة التقليدية، إلاَّ أنَّ الوشاح "يُركِّبها على أساس نغم الخرجة وقافيتها حتى تكون الموشحة كلّها على نسقٍ واحد، وكأنَّ سائر أدوار الموشحة إطار صاغه الوشاح لكي يُبرز الخرجة"[2].

وقد أدَّى رأي ابن بسام وابن سناء الملك حول الخرجة، إلى تضارب في الآراء والتفسيرات-كما رأينا ذلك في الفصل التمهيدي- حول نشأة الموشح، بين من تبنَّاها لإثبات كون الأغاني العامية والأعجمية هي الأصل في الموشح، وبين من ينفي كون مجيء الخرجة بلغة أو أغنية عامية -كانت أم أعجمية- معناه أنَّها الأصل في ظهور الموشح، وجعل قضية الخرجات تُعدُّ من أدقِّ المشكلات في فنِّ التوشيح؛ لأنَّها ترتكز على فرضيات تفتقر إلى الأدلَّة الكافية، وهي أعمق من أن تُقدّم فيها آراء لا تَتَّكئ على العلم والموضوعية.

وفي كلِّ الأحوال لا يُمكن للخرجة وحدها أن تكشف لنا عن وزن الموشحة، "لأسباب منها: ارتفاع نسبة الخرجات العامية وما فيها من ترخُّصات لا نظير لها في الأقفال الأخرى، والغموض والنَّقص البارزين في الخرجات الأعجمية، واختلاف قراءتها من مصدرٍ إلى آخر، وحريَّة الوشاح في بناء الأدوار من بحر مغاير لبحر الأقفال، وتنويع الضروب من دور إلى آخر..."[3].

ويُوضِّح لنا المستشرق (غرسية غومس) طريقة نظم الموشحة، بنموذج للخرجة الأعجمية، من موشحة للأعمى التطيلي، فيرى بأنَّ الوشاح قد سمع أغنية عجمية صغيرة(باللاتينية الدارجة)، تشكو فيها فتاة من طائفة المستعربين آلام البعد عن حبيبها، ونصُّ تلك الأغنية باللُّغة الأصلية[4]:

Meu l'habib enfermo de meu amar
Ke no destar ?
Non ves a mib que s'a de no llegar ?

ثم ركَّب الوشاح موشحته على أساس هذه الأغنية، ملتزمًا بسطورها وإيقاعها وقافيتها، مع نقل ما تتضمَّنه من معنى نقلاً أمينًا، يُشبه -على حدِّ تعبيره- ما يقوم به راسم الخريطة حينما يستخدم ورقًا شفافًا يضعه على اللَّوحة، حتى يضمن التطابق الدقيق، ويستخدم هذا النقل العربي، مطلعًا للموشحة مراعيًا التئام أبيات المطلع مع بحر عروضي عربي (وهو هنا بحر السريع)، مع إجراء ما قد يتطلَّبه ذلك من تعديلات طفيفة، حتى يكون الإيقاع منسَّقا وموحَّدا بين العروض العربي وموسيقى الأغنية العجمية[5]، فيأتي المطلع على هذا النحو[6]:

---

[1] المرجع السابق، ص:32.

[2] إميليو غرسية غومس: ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي، ص:62.

[3] مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية (دراسة في الضوابط الوزنية)، ص:234.

[4] يُنظر: إميليو غرسية غومس: ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي، ص:63.

[5] يُنظر: المرجع السابق، ص:64.

[6] جيش التوشيح، ص:24.

دَمْعٌ سَفُوحٌ وَضُلُوعٌ حِرَارْ

مَاءٌ وَنَارْ

مَا اجْتَمَعَا إِلاَّ لِأَمْرٍ كِبَارْ

وعلى هذا النَّحو تأتي سائر الموشحة، إلى أن يصل إلى آخر بيت فيها، فنرى الدور مجرَّد تمهيدٍ للخرجة، يقول[1]:

لاَ بُدَّ لِي مِنْهُ عَلَى كُلِّ حَالْ

مَوْلىً تَجَنَّى وَجَفَا وَاسْتَطَالْ

غَادَرَنِي رَهْنَ أَسَى وَاعْتِلاَلْ

ثُمَّ شَدَا بَيْنَ الهَوَى وَالدَّلاَلْ

ثمّ تأتي الخرجة التي أقام عليها بناء الموشحة كلّها[2]:

مُو الحَبِيبْ إِنْفِرْمُ دِي مُوْ أَمَارْ

كَأَنْ دِشْتَارْ

نُنْ فِيسْ أَميبْ كُشَأَذِ نُو لِغَارْ

وترجمتها[3]: حَبِيبِي مَرِيضٌ بِسَبَبِ الحُبِّ

وَكَيْفَ لاَ يَكُونُ ذَلِكَ؟

أَلاَ تَرَى أَنَّهُ لَنْ يَرْجِعَ إِلَيَّ أَبَدًا

والقارئ لهذه الخرجة يجد أنَّها "لم تكن عربية لكنَّها إسبانية، وإن كانت مكتوبة بحروف عربية، وهو ما يعني أنَّها كُتِبت بما يسمى عادةً بالكتابة الأعجمية أو الألاخامية"[4].

وبذلك نرى الموشحة "أروع ما يعرفه التاريخ من نماذج المزج بين شعرين لشعبين مختلفين"[5]، كما نرى بأنَّه لا يُضير "الأدب العربي في شيء أن تكون هذه الموشحات قد تأثَّرت في الخرجات ببعض الأغاني المحلِّية الإسبانية...فالبحث في ميادين الثقافة الانسانية يقود إلى التسليم بأنَّ هذه الثقافة ليست إلاَّ ثمرة التزاوج بين حضارات شتى، على مدى الدهور"[6].

2-1- أنواع الخرجة:

ذكرنا أنَّ الخرجة على ثلاثة أنواع: معربة (فصيحة)، عامية (ملحونة)، وأعجمية (إسبانية)، ولكِنْ في الموشحات المدروسة ورد النوع الأوَّل والثاني فقط، ولا يوجد أثرٌ للخرجات الأعجمية، وفيما يلي تفصيل ذلك:

---

(1) جيش التوشيح، ص:25.

(2) إميليو غرسية غومس: ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي، ص:65.

(3) إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، ص:193.

(4) ماريا خيسوس روبيرا متي: الأدب الأندلسي، تر: أشرف علي دعدور، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، د.ب، 1999م، ص:176.

(5) إميليو غرسية غومس: ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي، ص:65.

(6) مُحَمَّد زكريا عناني: الموشحات الأندلسية، ص:32.

1-2-1- الخرجة الفصيحة:

بدأنا هنا بالخرجات الفصيحة لأنَّها حظيت بأكبر نسبة من حيث الاستعمال، وإن كان المشهور في الخرجة أن تكون عاميَّة، كما وضَّحها ابن سناء الملك، الذي كاد أن يرفض مجيء الخرجة معربة في الموشحة، واعتبر أنَّ الإعراب فيها خروج على الموشح؛ لأنَّه يجعله كلَّه فصيحا، وهذا قد يُقلِّل من قيمته الفنيَّة ويُفقده حيويته وطرافته، ولكنَّه عاد واستثنى من ذلك الحكم موشحات المديح، سواء أتضمَّنت اسم الممدوح أم لم تتضمَّنه "بشرط أن تكون ألفاظها غزلة جدًّا، هزَّازة سحَّارة خلاَّبة، بينها وبين الصبابة قرابة"[1]، فهنا نلحظ أن ابن سناء الملك استحسن نهاية الأمر هذا النوع من الخرجة، كما استحسن أيضًا أن تكون بيت شعرٍ مشهور؛ ممَّا لا يصلح معه اللَّحن، على نحو ما نجده عند ابن زهر من موشحة (فتق المسك)، التي أخذ خرجتها من مطلع قصيدة لابن حمديس، تتألَّف من أربعة وثلاثين بيتا[*]، يقول ابن زهر في خرجته[2]:

طَرَقَــتْ وَاللَّيْــلُ مَمْــدُودُ الجَنَــاحْ　　　مَرْحَبًـا بِالـشَّمْسِ مِـنْ غَـيْرِ صَـبَاحْ

ومثل هذا -في رأي ابن سناء الملك- لا يصدر إلاَّ عن "شجعان الوشاحين والطعَّانين في صدور الأوزان"[3].

وقد وردت نماذج كثيرة للخرجة الفصيحة في الموشحات المدروسة، والجدول التالي يُبيِّن ذلك:

الوشاح	ابن زهر	ابن سهل	ابن الخطيب	المجموع
عدد الخرجات الفصيحة	14 موشحة	10 موشحات	08 موشحات	32 موشحة

هذه الأرقام تبيِّن لنا أنَّ الموشحات المعربة قد طغت على أكبر قدرٍ من مجموع الموشحات المدروسة، وذلك بنسبة خمس وخمسون فاصل سبع عشرة بالمائة (55.17%)، مع تفاوتٍ بين الوشاحين في ذلك، فخرجات ابن الخطيب اتَّسمت معظمها بهذا الطابع؛ أي بنسبة ثمانون بالمائة (80%) من مجموع موشحاته، والأمر نفسه عند ابن زهر، فقد طغى على خرجاته ما كان فصيحا؛ أي بنسبة ثمان وخمسون فاصل ثلاث وثلاثون بالمائة (58.33%) من مجموع موشحاته، في حين نجد العكس عند ابن سهل الذي كان يُفضِّل الموشحات العامية، فنجد الموشحات الفصيحة تشكِّل نسبة واحد وأربعون فاصل سبع وستون بالمائة(41.67%) من مجموع موشحاته.

ومن ذلك قول ابن الخطيب من موشحة(طائر القلب) التي يقول في مطلعها[4]:

طَـائِرُ القَلْـبِ طَـارَ عَـنْ وَكْـرِي　　　مِـــنْ ثَنَـــايَا الـــضُّلُوعْ
وَرَمَــــى بِالنَّــــوَى وَلَمْ أَدْرِ　　　هَــلْ لَــهُ مِــنْ رُجُــوعْ

---

(1) دار الطراز، ص:31.

(*) القصيدة موجودة في ديوان ابن حمديس: تح: إحسان عباس، دار صادر، د.ط، بيروت، د.ت، ص:82.

(2) نفح الطيب، ج2، ص:252.

(3) دار الطراز، ص:33.

(4) المستدرك، ص:79.

ثمّ تأتي الخرجة معربة يقول:

شَــقَّنِي الوجْــد فَــاقْبَلُوا عُــذْرِي   وَاعْــدِلُوا بِالرُّجُــوعْ
وَمِــنَ الوِجْــدِ هِمْــتُ لاَ أَدْرِي   لَــذَّةً لِلهُجُــوعْ

والقارئ لخرجته هذه أو لغيرها من خرجاته المعربة، يقف دون شكٍّ على قدرة لسان الدين ابن الخطيب، على التصرُّف والتفنُّن في خرجاته، ولا يُعيقه في شيء أن يأتي بها فصيحة ما دامت تحمل دفقا شعوريا عاليا، وإيقاعا شجيا، فضلا عمّا فيها من طلاوة الألفاظ وسهولتها وسلاسة الأسلوب، وهو ما اشترطه فيها ابن سناء الملك.

ومن ذلك أيضًا قول ابن زهر من موشحة(أيّها الساقي) التي يقول في مطلعها[1]:

أَيُّهَــا الــسَّاقِي إِلَيْــكَ المــشْتَكَى   قَــدْ دَعَــوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَــسْمَعِ

وتأتي الخرجة معربة فيقول:

قَــدْ نَمَــا حُبُّــكَ عِنْــدِي وَزَكَــا   لاَ تَقُــلْ فِي الحُــبِّ إِنِّي مُــدَّعِي

فهي هنا أيضًا ممَّا يتَّسم بطابع السهولة في الألفاظ والبساطة في المعاني، ولكِّنها مع ذلك بارعة في الصياغة.

ومن النَّماذج على هذا النوع من الخرجة عند ابن سهل، قوله في موشحة(رحّب بضيف الأنس)، التي يقول في مطلعها[2]:

رَحِّبْ بِضَيْفِ الأُنْسِ قَدْ أَقْبَلاَ   وَاجْلُ دُجَى الهَمِّ بِشَمْسِ العَقَارْ
وَلاَ تَــسَلْ دَهْــرَكَ عَمَّــا جَنَــاهْ   فَمَــا لَيَــالِي العُمْــرِ إِلاَّ قِــصَارْ

ويأتي في نهاية الموشحة بالخرجة معربة، فيقول:

دُمْ لِمَــنْ اسْتَرْشَــدَ أَوْ أَقْلَــلاَ   أَعْــذَبَ مَــوْرُودٍ وَأَهْــدَى مَنَــارْ
وَلَا يَــزَلْ مَجْــدُكَ تَفْــرِي ظُبَــاهْ   وَجُرْحُهَــا عِنْــدَ اللَّيَــالِي جُبَــارْ

والقارئ لهذه الخرجة يجدها أيضا تحمل دفقا شعوريا عاليا، وإيقاعا شجيا، فضلا عن سلاسة أسلوبها وطلاوة ألفاظها، وقد عزّزها في ذلك مجيء القافية مردفة بالألف.

1-2-2- الخرجة العامية(الملحونة):

الأصل في الخرجات -كما مرَّ بنا- أن تكون بالعامية؛ لأنَّ الوشاح حينما نظم موشحته باللُّغة الفصحى، استحسن الخروج في آخر قفلٍ عن اللُّغة الأصلية، فكتب الخرجة بالعامية أو العجمية أحيانا، "واستعمال العامية والأعجمية لعبٌ فنيٌّ مبتدَعٌ لم يعرفه القصيد من قبل"[3]، بل هو تصرُّف استحسنه

[1] جيش التوشيح، ص: 202.
[2] الديوان، ص: 311.
[3] صلاح فضل: شفرات النص، ص: 107.

الوشاح وكان يقصد من وراءه أن تتميَّز خرجته عن بقية الأقفال في الموشحة، لما لهذه الخرجة من وقع في نفوس المستمعين.

وجواز مجيء الخرجة بلغة عامية أو عجمية، لا يعني أنه يجوز فيه امتداد اللَّحن إلى بقية أجزاء الموشحة، وإذا حدث ذلك وتسرَّبت الألفاظ العامية والعجمية إلى الأجزاء الأخرى من الموشح، سُميَّ الموشح بالعروس، وقد عبَّر عنه ابن سناء الملك بقوله: "وهو موشح ملحون واللَّحن لا يجوز استعماله في شيء من ألفاظ الموشح إلاَّ في الخرجة"[1].

وإذا عدنا إلى شرط ابن سناء الملك حول الخرجة العامية –من كونها مخترعة حجاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن، حارة محرقة، حادة منضجة، من ألفاظ العامة، ولغات الدّاصة–، نجده يُركِّز على ضرورة التناسب بين الموشحة وطبيعة المقام العام الذي عُرِضَت فيه؛ فالموشحة التي تُقال في المدح تقتضي في الغالب خرجة تتناسب وحال الممدوح، فإذا كان الجدّ أغلب على العلاقة بين الممدوح ومادحه، لم يستطع أن يتظرَّف باستعمال خرجة عامية أو عجمية، وإذا كان الممدوح ممن رُفعت الكلفة بينه وبين الوشاح فلا بأس من أن تكون الخرجة عجمية أو عامية، وإذا جرت الموشحة على الغزل المتسامي صحَّ أن تكون الخرجة معربة، بل كان ذلك أليق بها، وإذا خالط الموشحة شيء من المجون فمن غير الطبيعي أن تكون معربة،...وهكذا يختلف نوع الخرجة باختلاف المواقف، وما يحسن في موقفٍ ربَّما لم يحسن في موقف غيره، وكلُّ ذلك يحكمه قانون التناسب.[2]

وبعد رصدٍ للخرجات العامية الواردة في الموشحات المدروسة، نوردها في الجدول التالي:

الوشاح	ابن زهر	ابن سهل	ابن الخطيب	المجموع
عدد المخرجات العامية	09 موشحات	12 موشحة	02 موشحتين	23 موشحة

– نلحظ من خلال هذا الجدول أنَّ عدد الخرجات العامية قد شغل نسبة معتبرة –وهي تسع وثلاثون فاصل ست وستون بالمائة (39.66%)– من مجموع خرجات الموشحات المدروسة، والتي قلنا بأنَّها لم تخرج عن كونها فصيحة أو عامية، والدَّارس للغة الخرجات في الموشحات الأندلسية يجد أنَّ "الأكثر الفصيح ثمَّ العامي، والقليل الأعجمي"[3].

– نلحظ أيضا تفاوتا كبيرا بين الوشاحين الثلاثة في استعمال الخرجات العامية، حيث تصدَّرت موشحات ابن سهل قائمة الخرجات العامية، وشكَّلت نسبة خمسون بالمائة (50%) من مجموع موشحاته، ثمّ تأتي بعده موشحات ابن زهر بنسبة سبع وثلاثون فاصل خمسة بالمائة (37.5%)، في حين تنحصر عند ابن الخطيب في موشحتين اثنتين فقط أي بنسبة عشرون بالمائة (20%).

والمتأمِّل لكثيرٍ من نماذج الخرجة العامية في هذه الموشحات، يجدها تتَّسم بالبساطة والسهولة، التي تكاد تنزل بها إلى مستوى الحديث العادي، بل نجد الوشاحين قد عمدوا إلى وسائل شتى لتحقيق هذه السمة، فسعوا إلى إضعاف العلاقات الإعرابية ، وكان "الاسكان بالوقف في التجزئات القصيرة واختيار الألفاظ التي لا تُظهر

(1) دار الطراز، ص: 27

(2) يُنظر: إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي(عصر الطوائف والمرابطين)، ص:189.

(3) مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية (دراسة في الضوابط الوزنية)، ص:237.

حركـات الإعـراب في أواخرهـا أمـران يجعـلان العلاقـات الإعرابيـة ضـعيفة ويُحيلان الموشـح إلى مـستوى قريـب مـن مـستوى الكـلام الـدارج"[1]، ويُمكـن أن نلمـس هـذه الظـاهرة في كثير مـن الموشـحات الـتي جـاءت خرجاتهـا بالعامية،

من ذلك قول ابن سهل في موشحة(طيف ألم) التي يقول في قفلها الأوّل[2]:

أَنْعَمْ بِضَمْ غُصْنٍ نَجَمْ فِيهِ العَنَمْ لَكَ بِالورْدِ
مَيْتُ الصُّدُودْ قُلْ مَا تُرِيدْ حَقُّ الشَّهِيدْ جَنَّةُ الخُلْدِ

وتأتي الخرجة بالعامية، فيقول:

إِنْ يَحْتَشِمْ نَمْشِ لُ ثَمّْ عَلَى قَدَمْ أَوْ يجِي عَنْدِي
مِنْ ثَمّْ نُرِيدْ إِنْ كَانْ يُرِيدْ وَصْلِي سَعِيدْ يَا بَيَاضْ سَعْدِي

فهنا أضعفت العلاقات الإعرابية في جميع الألفاظ التي اشتملت عليها الخرجة، بسبب تسكينها وعدم إظهار حركاتها الإعرابية، الأمر الذي أحالها إلى مستوى الكلام الدارج.

أو في مثل قول ابن زهر من موشحة (كلّ له هواك) التي يقول في مطلعها[3]:

كُـــلٌّ لَـــهُ هَـــوَاكَ يَطِيـــبُ أَنَا وَعَـــاذِلِي وَالرَّقِيـــبُ

وتأتي خرجتها بالعامية فيقول:

مَـــنْ خَـــانْ حَبِيبَـــهْ اللهْ حَـــسِيبُ اللهْ يُعَاقِبُـــهْ أَوْ يُثِيـــبُ

فالمتأمِّل لألفاظ هذه الخرجة يجدها كلّها فصيحة، ولكنَّ ما قرَّب اللُّغة الفصيحة من العاميَّة فيها هو إضافة التسكين، الذي هو من خصائص العامية، واشتمالها عليه قرَّبها من مستوى الكلام الدَّارج.

ظاهرةٌ أخرى ميَّزت أيضًا الخرجات العامية، هي التقاء الساكنين وهو أيضا "دأب العامية في الوقف على متحرك قبله حرف لين ساكن"[4]، ومن ذلك قول ابن زهر من موشحة(لأتبعنّ الهوى)، التي يقول في مطلعها[5]:

لَأَتْـــبَعَنَّ الهَـــوَى إِلَى أَقَاصِـــــــيهِ
حَـــتَّى يَقُـــولَ فَرِيـــقْ رَقَّـــتْ حَوَاشِـــيهِ

ويأتي بالخرجة عامية، فيقول:

لَـــسْ نَرْتَـــضِي لُـــو سِـــوَى وَصْـــفِي وَتَـــشْبِيهِي
يُرِيـــدْ نَكُـــونْ لُ صَـــدِيقْ يُـــصْبُرْ عَلَـــى تِيهِـــي

(1) إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، ص:196.
(2) الديوان، ص:333.
(3) جيش التوشيح، ص:208.
(4) مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية (دراسة في الضوابط الوزنية)، ص:249.
(5) المغرب في حلى المغرب، ج1، ص:275.

فهنا التقى السَّاكنين في حشو الأسماط وفي نهايتها معًا، "والتقاء الساكنين هنا يُثري النَّغمة ويُساعد على تلوين الأداء أو تمطيطه، فالوشاح فيما يبدو كان يقصده لخدمة طريقة الأداء الصوتي للخرجة"(1)، خاصةً عندما جاء بعد حرف المد، "ومجيئه على هذا النحو يسهل خطفه في الإنشاد فتقرأ الكلمات: (يريد، نكون)...هكذا (يرِدْ، نكنْ)"(2).

والخرجة العامية لحنٌ للفصيح، وقد يكون هذا اللَّحن بسيطًا فيأتي في لفظة واحدة، وقد يأتي على العكس من ذلك فيشمل ألفاظًا كثيرة من الخرجة، ومن الأمثلة على النَّوع البسيط ما نجده في خرجة موشحة (يا من تعاطينا) لابن زهر، والتي يقول فيها(3):

يَـــا رَبٌّ يَـــا رَبٌّ   هَـذَا الحَبِيـبُ اجْمَعْـنِي مَعُـو

والأصل في اللُّغة الفصيحة أن يقول: اجمعني مَعَهُ

ومن ذلك أيضا قول ابن سهل في خرجة موشحة(شكا بالعتب)(4):

قُلُـــوبُ الخَلْـــقِ أَسْـــرَاكْ   وَقَلْـــبِي وَحْـــدُ مَثـــوَاكْ

فَافْعَـلْ فِي الغَـيْرِ مَـا تَهْـوَى   وَأَكْـــرِمْ بَيْـــتَ سُـــكْنَاكْ

والأصل في اللغة الفصحى أن يقول: وحدهُ

ومن الأمثلة على الخرجة العامية التي تكثر فيها الألفاظ العامية وخصائصها، قول ابن سهل في خرجة موشحة (هل يُلحى)(5):

نَــشُقُّ أَثْــوَابَ العَفَــافْ شَــقًّا   وَاشْ فِنُـو مُجُـونْ بِـلاَ شُـهْرَهْ

أو إنُّ دِيـن مَـعْ هَـوَكْ كَـنْ يَبْقَـى   جُفُونَـكْ والكَـاسْ وأَبُـو مُـرَّهْ

وقول ابن الخطيب في خرجة موشحة (اسقياني)(6):

أَشْ يَكُـــنْ مِمَّـــا مَـــضَى بَـــدْرُ   وَخَفَـــــــــى كَوْكَــــــــبُ

رَبِّ قَـوِّي عَلَـى الـصُّدُودْ صَـبْرِي   وذَا الفُـــرَاقْ مَـــا اصْـــعَبُ

وهكذا تختلف الخرجات العامية عن بعضها البعض باختلاف مقدار توظيفها لتلك الألفاظ العاميَّة، ومع ذلك وبالرغم من مجيء هذه الخرجات بالعامية؛ إلاَّ أنَّها قد جاءت بلغة عربية محكية ومألوفة ومفهومة، سهلة وبسيطة من حيث المعنى، فلا يجد القارئ لها صعوبة في فهمها واستيعاب مضامينها، بل إنَّ هذا النَّوع قد أعطى "الخرجة

(1) مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية(دراسة في الضوابط الوزنية)، ص:250.
(2) المرجع نفسه، ص:250.
(3) جيش التوشيح، ص:198.
(4) الديوان، ص:306.
(5) الديوان، ص:299
(6) المستدرك، ص:90.

لونًا فارقًا يمايِز سائر لون الموشحة ممَّا يؤكِّد الحركة الختامية ويُحدث في النَّفس وقعًا عميقًا، وفي هذا معنى زائد على مناسبة المقام وهو إشعار السامع باستدارة الموشحة واكتمالها"(1).

1-2-3- الخرجة الأعجمية:

اشترط ابن سناء الملك في الخرجة الأعجمية "أن يكون لفظها في العجمي سفسافا نَفْطِيًّا، ورماديًّا زُطِّيًّا"(2) ومعنى كلام ابن سناء هذا أنَّ الوشاح الأندلسي كان يصوغ خرجته الأعجمية بالعامية، التي كان يأخذها من حديث العامَّة وأغانيهم الشعبية البسيطة المنتشرة في الأندلس، و"التي تتحدَّث فيها فتاة صغيرة إلى أمِّها التي كانت تعدُّها صديقة مفضية لها بآلامها وشكواها من حبيبها الهاجر"(3).

وقد وصلت إلينا الخرجات الأعجمية، و"أكثرها ورد في (جيش التوشيح) لابن الخطيب"(4). وبالرغم من أنَّ هذه الخرجات قد نُظمت بلغة أعجمية، إلاَّ أنَّها "طُوِّعت للعروض العربي، وأُخْضِعت لأوزانه... وهي بالإضافة إلى هذا تتَّفق مع مطلع الموشحة في الوزن والقافية"(5)، بل إنَّ وزنها العروضي "يبعد كثيرًا عن أوزان الشعر الأوروبي القديم التي خَلَطَت بين النِّظَامين المقطعي والمنبور، وعن الأغاني الشعبية الإسبانية التي يزعم أنَّها ظهرت قبل الموشحات"(6).

ولم يرد هذا النَّوع من الخرجات في الموشحات المدروسة، وهي ظاهرة تميَّزت بها الموشحات الأندلسية بشكل عام كما أشرنا إلى ذلك سابقا.

وبعد عرض أنواع الخرجة، نوردها هنا مجتمعة في جدول واحد:

الوشاح	عدد الخرجات	الخرجات الفصيحة	الخرجات العامية	الخرجات الأعجمية
ابن زهر	23 خرجة	14 خرجة	09 خرجات	-
ابن سهل	22 خرجة	10 خرجات	12 خرجة	-
ابن الخطيب	10 خرجات	08 خرجات	02 خرجتين	-
المجموع	55 خرجة	32 خرجة	23 خرجة	-

نلحظ من الجدول السابق:

- أنّ عدد الموشحات التي شملتها دراسة الخرجة هي خمس وخمسون (55) موشحة من مجموع ثمان وخمسون(58) موشحة، موزعة حسب الجدول السابق، وبقية الموشحات التي لم تُدرس خرجاتها وعددها ثلاثة، هي عبارة عن موشحات وصلتنا ناقصة، أي من دون خرجة، وهي: موشحة (نبّه الصبح) لابن

(1) إحسان عباس: تاريخ الأدب الاندلسي، ص:190.

(2) دار الطراز، ص:32.

(3) إميليو غرسية غومس: ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي، ص:57.

(4) مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية (دراسة في الضوابط الوزنية)، ص:238.

(5) فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الاسكندرية، 2007م، ص:422.

(6) مُحَّد عباسة: اللهجات في الموشحات والأزجال الأندلسية، مجلة حوليات التراث، ع9، جامعة مستغانم، 2009م، ص:10.

زهر، المعلوم منها ثلاثة أقفال ودورين فقط، وموشحتين لابن سهل: (لزهرة البستان) المعلوم منها ثلاثة أقفال ودورين أيضا، وموشحة (أهدى نسيم الصباح) التي لم ترد خرجتها فقط.

- تتصدر الخرجات الفصيحة قائمة الخرجات في الموشحات المدروسة، بنسبة خمس وخمسون فاصل سبع عشرة (55.17%) بالمائة، وتأتي بعدها الخرجات العامية بنسبة تسع وثلاثون فاصل ست وستون(39.66%) بالمائة، في حين لا يوجد أي أثر للخرجات الأعجمية، وهذا إن دلَّ على شيء فإنّما يدلُّ على أنَّ اللغة الفصيحة قد ظلّت تحظى – رغم الظروف المحيطة بها– بالاهتمام والاحترام من قبل الشعراء بشكل عام، فظلُّوا متمسِّكين بعربيتهم الأصيلة.

1-3- التمهيد للخرجة:

من بين الشروط التي اشترطها ابن سناء الملك في الخرجة، أن تأتي غالبًا بعد تمهيدٍ لها، يقول: "والمشروع بل المفروض في الخرجة أن يُجعل الخروج إليها وثبًا واستطرادًا وقولاً مستعارًا على بعض الألسنة إمَّا ألسنة الناطق أو الصَّامت، أو على الأغراض المختلفة الأجناس. وأكثر ما تُجعل على ألسنة الصبيان والنسوان والسكرى والسكران. ولا بدَّ في البيت الذي قبل الخرجة من: قال أو قُلتُ أو قالت أو غنّى أو غنّيتُ أو غنّت"[1].

وهذا يعني أنَّ التمهيد للخرجة يكون بلفظ يدلُّ على الغناء والإنشاد، فلا تأتي "إلاَّ عقب إشارة لفظية تحدِّد اختلاف من ترد على لسانه عن مؤلِّف الموشحة"[2]. وقد جاء التمهيد للخرجة في الموشحات المدروسة متنوعًا، وفي صورٍ متباينة وعلى ألسنةٍ مختلفة، والجدول التالي يوضّح ذلك:

الوشاح	الخرجة على لسان	عدد مرات الاستعمال	مثال (موشحة)	التمهيد للخرجة وما فيها من فعل الغناء والانشاد
ابن زهر	- الوشاح نفسه	16 مرّة	حسب الخليج	- وإذ قربت منّي غدوتُ منشدا
	- الفتاة	02 مرّات	قلبي من الحبّ	- قالت على الحسن من سباني باني
	- العاذل	01 مرّة	هل ينفع	فيها رئى عاذلي لشاني ثم انثنى ضاحكا وقالْ:
	- النّصوح	01 مرّة	كل له هواك	- فأنشد النّصوح يقولُ:
	- الزائر في المنام	01 مرّة	هات ابنة	- يا زائري في المنامْ
	- الجذل المسرور	01 مرّة	جنت مقل	- فكم جذلٍ مسرورٍ يقولُ ويسمعْ
ابن سهل	- الوشاح نفسه	19 مرّة	مالي ..معين	- غنّيتُ إذ شاع الغرامْ
	- الفتاة	01 مرّة	أجذوة تُشعل	- غنّت وقد أعيا لمّا دعته أن يُجيبْ
	- المهاة	01 مرّة	عميد أصيب	- مهاةٌ تقولُ للشمسِ إذا واجهت محيّاها
	- الغيداء	01 مرّة	كم أعيا	- غنّت فيه غيداءُ تمزحْ
	- الأرض	01 مرّة	طيف ألم	- شدت بك الأرضُ حرقةْ
ابن الخطيب	- الوشاح نفسه	04 مرّات	اسقياني	- فانثنى وهو معرض عني فتغنّيتُ فيهْ
	- القائل الأصلي	04 مرّات	ربّ ليل	- واستمعها ودع مقال شجٍ (الخرجة لابن الصباغ)
	- بائع التمر			- عارضت بائع التمرِ بمقالٍ شجِ

[1] دار الطراز، ص:31.

[2] صلاح فضل: شفرات النص، ص:114.

	- الموشحة نفسها	01 مرّة	كم ليوم..	- أقلقها الهجر كجمر الغضا
		01 مرّة	يا ليت شعري	وشفّها عتبٌ فجاءت تقولْ

إذن هذا الجدول يبيّن لنا الطرق التي اتَّبعها الوشاحون الثلاثة في التَّمهيد لخرجاتهم، وقد أوردتُ مثالاً بموشحة عن كلّ نوع من تلك الأنواع، يُوضّح لنا اللِّسان الذي سترد عليه تلك الخرجة، ونلحظ من خلال الجدول أنَّ أكثر الطرق استعمالاً عند هؤلاء الوشاحين ما جاء على لسان الوشَّاح نفسه، ثمّ جاء في المرتبة الثانية ما جاء على لسان الفتاة، و هناك ما كان الوشاح قد استعاره من مطلع أو خرجة موشح آخر على أساس المعارضة، أمَّا باقي الأنواع فورد بنسب متقاربة ومتنوعة أيضا، شملت —كما قال ابن سناء– ألسنة الناطق: كالعاذل والنَّصوح وبائع التمر والزائر في المنام والقائل الأصلي للخرجة...، وشملت أيضًا ألسنة الصامت: كالأرض والموشحة نفسها والمهاة...وغيرها ممَّا هو موضَّح في الجدول.

ومن الأمثلة على ذلك قول ابن سهل في خرجة موشحة (أجذوة تُشعل) مع الدور الذي قبلها[1]:

رَاقَتْ أَبَا يَحْيَ — فَالمدْحُ فِيهِ كَالنَّسِيبْ
تَعْشَقُهُ الدُّنْيَا — وَحِلْمُهُ مِثْلُ الرَّقِيبْ
إِذَا مَنَعْ منُّو — يَمْنَعْنِي يَضَا أَنْ نَشْتَقُ
خَلِّ الرَّقِيبْ يَعْمَلْ — رَايُ وَدَعْنِي نَعْشَقُ
غَنَّتْ وَقَدْ أَعْيَا — لَمَّا دَعَتْهُ أَنْ يُجِيبْ

فهنا نرى الفتاة تتغزَّل في فتاها وتدعوه إلى الحبِّ وتشكو لواعج الهوى، وهذا بخلاف ما نجده في الشعر العربي، الذي يجعل المرأة معشوقة تَتَّصف بالخجل وتبخل بالوصال، وقد أشار إلى هذه الظاهرة ابن رشيق القيرواني عندما قال: "العادة عند العرب أنَّ الشاعر هو المتغزِّل المتماوت، وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هي الطالبة والراغبة المخاطبة، وهنا دليل كرم النَّحِيزَة في العرب وغيرتها على الحرم"[2]، أمّا الموشحة فقد كسرت هذا النمط الأخلاقي وعكست لنا عادات المجتمع الأندلسي، نصف الأعجمي، وطبيعة العلاقات فيه، ويُشبِه هذه الظاهرة، ظاهرة أخرى هي التغزّل بالغلمان –التي وجدناها سابقا ميزة طغت على معظم موشحات ابن سهل–، فنجد "شعراء الأندلس قد أكثروا القول في الغلمان إكثارًا فاق نظيره في المشرق وربما كانت البيئة المختلطة سببًا في ذلك"[3] أيضا؛ لأن العرب لم يعرفوا الغزل بالمذكر إبان صفاء مجتمعهم من العناصر التي امتزجت به حتى ابتداء العصر العباسي[4].

وهكذا يمكننا الآن أن نضع بين الموشحة والمدينة الأندلسية، علاقة أيقونية على حد تعبير (بيرس)، السيميولوجي الأوّل، على أساس المشاركة النَّوعية بين المجتمع الأندلسي المتعدِّد الأجناس، والذي قامت فيه المرأة الرومية

---

[1] الديوان، ص:304.
[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، ج2، ص:124.
[3] مصطفى الشكعه: الأدب الأندلسي(موضوعاته وفنونه)، ص:53.
[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص:53.

بدور الخرجة في الموشحة، وبين بنية الموشحة نفسها عندما تعكس بصريًا التكوين المادي والثقافي للبيئة الأندلسية المفعمة بالحيوية والخصوبة والشعر[1].

وقد أظهر الإحصاء أيضًا أنَّ التمهيد للخرجة، قد ورد أحيانا في الخرجة نفسها لا في الدور الذي يسبقها، ومن ذلك قول ابن سهل في خرجة موشحة(هل درى) والدور الذي قبلها[2]:

أَنْفَــدَتْ دَمْعِــي نَارٌ فِي ضِــرَامْ   تَلْتَظِـي فِي كُـلِّ حِـينٍ مَـا يَـشَا
هِــيَ فِي خَدَّيْــهِ بَــرْدٌ وَسَــلاَمْ   وَهْــيَ ضُــرٌّ وَحَرِيــقٌ فِي الحَــشَا
أَتَّقِـي مِنْــهُ عَلَـى حُكْـمِ الغَـرَامْ   أَسَــدًا وَرْدًا، وَأَهْــوَاهُ رَشَــا
قُلْــتُ لَــمَّا أَنْ تَبَــدَّى مُعْلَمَــا   وَهْــوَ مِــنْ أَلْحَاظِــهِ فِي حَــرَسِ:
أَيُّهَــا الآخِــذُ قَلْــبِي مَغْنَمَــا   اجْعَــلِ الوَصْــلَ مَكَــانَ الخُمُــسِ

ويستتبع هذا التباين في الألسنة التي تمهّد للخرجة، تباين أيضا في الأفعال التي تدلُّ على قدوم الخرجة، وما تحمله من دلالاتٍ على الغناء أو القول أو الانشاد، وبعد رصد تلك الأفعال نوردها هنا كما يلي:

الفعل	قال ومشتقاته	غنّى ومشتقاته	نادى ومشتقاته	شدا ومشتقاته	أنشد ومشتقاته	صاح ومشتقاته	استمع ومشتقاته	خرجات دون تمهيد
العدد	19 مرّة	11 مرّة	08 مرّات	03 مرّات	02 مرّتين	02 مرّتين	01 مرّة واحدة	12 مرّة

نلحظ من خلال هذه النتائج أنَّ أكثر الأفعال تردُّدا في التمهيد للخرجة، هو الفعل (قال) ومشتقَّاته، ويليه الفعل (غنّى) ومشتقاته، ثمَّ الفعل (نادى) ومشتقاته، وباقي الأفعال وردت بنسبٍ قليلة، مع ملاحظة وجود بعض الموشحات التي لم تشتمل على التَّمهيد لخرجاتها بفعلٍ من تلك الأفعال، وإنَّما يُحاول الوشاح "الاستحواذ على نشاط سامعيه، من خلال ما يودعه من إيحاء في الدور السابق لها، دون أن يمهّد لها"[3]، ومن الأمثلة على ذلك قول ابن الخطيب في خرجة موشحة (قد قامت الحجة) ونهاية الدور الذي قبلها[4]:

دَوْلَتَهُ اخْتَصَّا   تَأَنَّقَ العلْيَا   بِكُلِّ مَا فِيهَا
بَدَائِعُ البَهْجَهْ   وَنَزْهَةُ الخَاطِرْ   وَجَنَّةُ الخُلْدِ
وَرَاحَةُ القَلْبِ   وَبُغْيَةُ النَّاظِرْ   فِي ذَلِكَ الخَدِّ

أو قول ابن زهر في الخرجة مع الدور الأخير من موشحة (يا صاحبيّ)[5]:

حَمَّلْتَـنِي فِي الحُـبِّ مَـا لاَ يُـسْتَطَاعُ
شَـوْقًا يُـرَاعَ لِـذِكْرِهِ مَـنْ لاَ يُـرَاعُ
بَـلْ أَنْـتَ أَظْلَـمُ مَـنْ لَـهُ أَمْـرٌ مُطَـاعُ

(1) يُنظر: صلاح فضل: شفرات النص، ص:107.
(2) الديوان، ص:283.
(3) عبد الحليم حسين الهروط: موشحات لسان الدين بن الخطيب، ص:44.
(4) نفاضة الجراب، ج2، ص:167.
(5) جيش التوشيح، ص: 205.

وَمَـــعَ انَّـــكْ ظَـــالِمِ   أَنْــت هُــو منَــائِي وَاقْتِرَاحِــي

ففي هذين النَّموذجين، لم يُمهِّد الوشاح للخرجة بلفظٍ من الألفاظ الدَّالة على الغناء أو الإنشاد، التي اشترطها ابن سناء الملك، بل نجده يكتفي بالإيحاء فقط في الدور الذي يسبق الخرجة بما يدلُّ على قدومها، ومثل هذا الصنيع يُظهر لنا قدرة الوشاح على الابداع والابتكار، وصياغة الخرجة بطريقة فنية مغايرة لما هو مألوف.

1-4- الخرجة المستعارة (المتداولة):

أشار ابن سناء الملك في كتابه "دار الطراز" إلى ظاهرة فنية عرفها فنّ التوشيح، وهي جواز استعارة الوشاح لخرجة وشاح آخر، وَجَعْلِها خرجة لموشحه، يقول: "وفي المتأخرين من يعجز عن الخرجة فيستعير خرجة غيره وهو أصوب رأيًا ممَّن لا يُوفَّق في خرجته بأن يُعْربَها ويتعاقل ولا يلحن فيتخافف بل يتثاقل"[(1)].

ولكن هناك من الباحثين من يرى أنّ هذه الظاهرة ليست مرتبطة –كما يقول ابن سناء–بالوشاحين المتأخرين فحسب، وأنّ "اقتباس الخرجة أيًّا كانت لغتها، لم يكن عجزًا عن تأليفها بالضرورة، بل كان أسلوبًا يعمد إليه الوشاحون أحيانًا لتحقيق غاية فنية، وما كان وقفًا على المتأخرين منهم دون الأوائل، بل كان تقليدًا معترفًا به منذ عصر النشأة، وظلَّ معتمدًا بين كبار الوشاحين حتى العصر الغرناطي"[(2)]، وهناك من يجعل "الأصل في اقتباس هذه الخرجات يعود للمشرق، فقد سبق لشعرائه منذ القرن الثاني أن عرفوا هذه الظاهرة، فكان أبو نوَّاس يضمِّن خمرياته ما يُشبه الخرجة، فيأتي في ختام القصيدة بجزء من أغنية أو بشطر أو بيت لشاعر مشهور ويجعله على لسان فتى أو فتاة ويستعمل قبله ألفاظا تدلُّ على الغناء كما هو الحال في الخرجة"[(3)].

واستعارة الخرجة أو تداولها لم يقتصر على الموشحات الأندلسية فيما بين بعضها البعض فحسب، بل امتدَّ إلى القصيد والزَّجَل، وكذلك الموشحات العبرية، وأيًّا كان مصدر الوشاح في الخرجة؛ فإنَّه لم يكن يلتزم في كلِّ الأحوال بالخرجة المستعارة، أو بوزن الموشحة التي وردت فيها، وإنَّما كان يلجأ أحيانًا إلى التَّصرف فيها بما يوائم الوزن الذي يريد البناء عليه، أو يلتزم بها على وزنها مع الحرية في ضروب الأدوار.[(4)]

وفيما يلي تصنيف للخرجة المستعارة في الموشحات المدروسة، في جداول منفصلة تبعًا لصورة الاستعارة، سواء كانت استعارة لخرجة موشح آخر أو لبيت شعري أو لمطلع موشح آخر، أو استعارة الوشاح لخرجة موشح آخر له أيضا.

1-4-1- الخرجات المتداولة بين الموشحات:

لقد شاع اقتباس الوشاحين لخرجات الموشحات المشهورة، وكَانوا يأخذونها عن معاصريهم أو سابقيهم، ويُضمِّنونها موشحاتهم بنصِّها أو مع بعض التَّعديل فيها، ومثل هذا الصنيع أصوب من أن يصوغها الوشاح بنفسه دون أن يُوفّق في ذلك، وقد وقفت في الموشحات المدروسة على خمسة نماذج من هذا النَّوع، وهي:

---

(1) دار الطراز، ص:33.

(2) سيّد غازي: في أصول التوشيح، ص:87 نقلا عن الموشحات الاندلسية(دراسة في الضوابط الوزنية)، ص:254.

(3) فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحّدين، ص: 427-428.

(4) يُنظر: مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية (دراسة في الضوابط الوزنية)، ص: 254 وما بعدها.

	الخرجة المستعارة	الموشحات الواردة فيها	مصدر الموشحة
1	بَدَائِعُ البَهْجَهْ وَنَزْهَةُ النَّاظِرْ وَجَنَّةُ الخُلْدِ وَبُغْيَةُ القَلْبِ وَرَاحَةُ الخَاطِرْ فِي ذَلِكَ الخَدِّ	(لأحمد بهجه) لابن الصباغ (قامت الحجه) لابن الخطيب	أزهار الرياض/243/2 نفاضة الجراب/167/2
2	يَا مَنْزِلَ الغَزَالِ حُيِّيتَ مَنْزِلاَ فَمَا أَنَا بِسَالِ عَنْهُ وَإِنْ سَلاَ	(لو كنت) للششتري (حادي الجمال) ابن الصباغ (حادي الجمال) ابن الخطيب	ديوان الششتري/222 المستدرك /185 نفاضة الجراب/169/2
3	حَبِيبِي عُدْ إِلَى مَتَى ذَا العِتَابْ إِنْ كَانْ أَذْنَبْتَ تَرَانِي أَتُوبْ أَذْنَبَ عَبْدٌ أَمْسْ وَاليَوْمَ تَابْ وَالتَّوْبُ يَمْحُو يَا حَبِيبِي الذُّنُوبْ	(حال صبّ) ابن الصابوني (ليت شعري) ابن الخطيب	المختار من الموشحات/134 المستدرك/88.
4	يَا حَادِيَ الرَّكْبِ بِالجِمَالِ عَرِّسْ قَلِيلْ عَسَى تَرَى مُقْلَتَيْ غَزَالِي قَبْلَ الرَّحِيلْ	(حادي العيس) ابن ينق (سار بصبري) ابن سهل	جيش التوشيح/184 الديوان/201
5	مَنْ خَانْ حَبِيبهُ اللهْ حَسِيبُ اللهْ يُعَاقِبُهْ أَوْ يُثِيبُ	(كلّ له) لابن زهر (يوم الفراق) لابن زهر أيضا	جيش التوشيح/208 المستدرك/53

1-4-2- مطالع موشحات استعيرت خرجات:

لم يكتفِ الوشاحون باستعارة خرجات الموشحات السابقة، بل عمدوا إلى اقتباس مطالعها وجعلُوها خرجات لموشحاتهم، وأكثر ما ورد ذلك كان في معارضاتهم لتلك الموشحات التي استثارت قرائحهم، فأُعجبوا بها ومن ثمَّة قاموا "بالنَّسج على منوالها على سبيل المعارضة، معبِّرين عن رغبتِهم في الظهور عليها فنيًّا، وقد استحبَّ ذلك الوشاحون، وعدَّه ابن سناء الملك شجاعة وجرأة من الوشاح"[1]، وقد وقفتُ هنا على ستة نماذج أغلبها كان من إبداع ابن الخطيب، وهي:

عدد	المطلع المستعار	الموشحة التي ورد فيها	مصدر الموشحة
1	بَاكِرْ إِلَى اللَّذَّةِ وَالاصْطِبَاح بِشُرْبِ رَاحْ فَمَا عَلَى أَهْلِ الهَوَى مِنْ جُنَاحْ	مطلع/ (باكر إلى) لابن سهل خرجة/(قد حرّك)ابن الخطيب	الديوان/223 المستدرك/75
2	هَلْ دَرَى ظَبْيُ الحِمَى أَنْ قَدْ حَمَى قَلْبَ صَبٍّ حَلَّهُ عَنْ مَكْنَسِ فَهْوَ فِي حَرٍّ وَخفْقٍ مِثْلَمَا لَعِبَتْ رِيحُ الصبَا بِالقَبَسِ	مطلع/(هل درى) لابن سهل خرجة/(جادك الغيث)لابن الخطيب	الديوان/179 نفح الطيب/11/7
3	قَسَمًا بِالهَوَى لِذِي حِجْرٍ مَا لِلَيْلِ المَشُوقِ مِنْ فَجْرِ	مطلع/(قسما) لابن الصابوني خرجة/(ربّ ليل) ابن الخطيب	المختار من الموشحات/136 الإحاطة/525/4
4	رُبَّ لَيْلٍ ظَفَرْتُ بِالبَدْرِ وَنُجُومُ السَّمَاءِ لَمْ تَدْرِ	مطلع/(ربّ ليل)لابن الخطيب خرجة/(سرُّ سرّي)للششتري	الإحاطة/525/4 ديوان الششتري/161
5	أَيُّهَا السَّاقِي إِلَيْكَ المشْتَكَى قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَعِ	مطلع/(أيّها الساقي)ابن زهر خرجة/(عندما لاح)ابن عربي(*)	جيش التوشيح/202 ديوان ابن عربي/366
6	لَيْلُ الهَوَى يَقْظَانْ وَالحُبُّ تِرْبُ السَّهَرِ وَالصَّبْرُ لِي خَوَّانْ وَالنَّوْمُ مِنْ عَيْنِي بَرِي	مطلع/(ليل الهوى)ابن سهل خرجة/(نواسم البستان)لابن زمرك	الديوان/ 186 ديوان ابن زمرك/538

[1] عبد الحليم حسين الهروط: موشحات لسان الدين ابن الخطيب، ص:74.

(*) الشطر الثاني عند ابن عربي هو(ضاعت الشكوى إذا لم تنفعِ)، يُنظر الديوان: تح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1996م، ص:366.

1-4-3- خرجات متداولة بين التَّوشيح والقصيد:

أجاز ابن سناء الملك مجيء الخرجة معربة، إذا ضمَّنها الوشاح بيتًا من أبيات الشعر المشهورة، وهذا العمل لا يقوم به إلاَّ وشاحون لهم من المعرفة والدراية الشيء الكثير، يقول: "وفي شجعان الوشاحين والطعَّانين في صدور الأوزان من يأخذ بيت شعر مشهورا فيجعله خرجة ويبني موشحه عليه"[1]، ونميِّز في هذا النَّوع من استعارة الخرجة بين نوعين: نوعٌ يستعير فيه الوشاح البيت الشعري كما هو عليه في الشعر من دون أيِّ تحريف، ونوعٌ يعمد فيه الوشاح إلى التَّحريف فيه بما يتلاءم مع وزن الموشحة، إمَّا بالزيادة أو النّقصان، ولكن دون تغييرٍ في المعنى الأصلي له.

1-4-3-1- خرجات شعرية مطابقة:

عدد	الخرجة	الموشح+ القصيدة	مصدرها (الكتاب+ الصفحة)
1	طَرَقَتْ وَاللَّيْلُ مَمْدُودُ الجَنَاحْ مَرْحَبًا بِالشَّمْسِ مِنْ غَيْرِ صَبَاحْ	خرجة/(فتق المسك)لابن زهر مطلع قصيدة لابن حمديس	نفح الطيب/252/2 ديوان ابن حمديس/ 82.

1-4-3-2- خرجات شعرية محرّفة:

عدد	الخرجة	الموشح +القصيدة	مصدرها
1	يَا لَيْلُ طُلْ أَوْ لاَ تَطُلْ لاَ بُدَّ لِي أَنْ أُسْهِرَكْ لَوْ بَاتَ عِنْدِي قَمَرِي مَا بِتُّ أَرْعَى قَمَرَكْ	خرجة/(هل للعزا) لابن زهر وهي في الأصل مطلع مقطوعة(غدر الحبيب) لابن زيدون	جيش التوشيح/209 ديوان ابن زيدون/182
2	نُورُهُمْ ذَا الذِي أَضَا أَمْ مَعَ الرَّكْبِ يُوشِعُ	خرجة/(سلّم الأمر) لابن زهر وهي في الأصل مأخوذة من بيت شعري لأبي تمام	نفح الطيب/251/2 ديوان أبو تمام/189.

وحتى تتَّضح طريقة الوشاح في تحريف الخرجة، نُورد هنا شرحًا للنَّموذج الأوَّل، الذي اقتبسه ابن زهر من مطلع مقطوعة (غدر الحبيب) لابن زيدون، حيث نجد هذه الخرجة في ديوان هذا الشاعر مطلعًا لقصيدته السابقة، يقول فيها[2]:

يَا لَيْــــلُ طُـــلْ، لاَ أَشْـــتَهِي -إِلاَّ بِوَصْــــــلٍ- قِـــــصَرَكْ
لَـــوْ بَاتَ عِنْـــدِي قَمَــرِي مَـــا بِـــتُّ أَرْعَـــى قَمَـــرَكْ

ولكنَّنا نجد هذا المطلع في كتاب(المُغرب في حلى المَغرب) من دون تغيير، يقول[3]:

---

(1) دار الطراز، ص: 33.

(2) ديوان ابن زيدون، تح: علي عبد العظيم، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ب، د.ت، ص: 182.

(3) المغرب، ج1، ص:69.

يَا لَيْـــــلُ طُـــــلْ أَوْ لاَ تَطُـــــلْ   لاَ بُـــــــــدَّ لِي أَنْ أُسْـــــــهِرَكْ
لَـــــوْ بَاتَ عِنْـــــدِي قَمَـــــرِي   مَـــــا بِـــــتُّ أَرْعَـــــى قَمَـــــرَكْ

ومع ذلك أشار في حاشية الكتاب إلى ما ورد عليه هذا المطلع في الديوان.

وعلى هذا النَّحو مضى الوشاحون يقتبسون الخرجات بنصِّها الأصلي أو مع تحويرٍ وتبديلٍ فيها، وراحوا يتداولونها فيما بينهم، رغبة منهم في إظهار ما كانوا يختزِنُونَه في ذاكرتهم من تراثٍ غنيٍّ، متعدِّد الجوانب، وإظهار مقدرتهم الفنِّية في محاكاة تلك النَّماذج التي حَظِيَت بالإعجاب والتَّقدير، ومع ذلك فإنَّنَا نجد "الخرجات المتداولة في الموشحات سواء كانت منقولة عن الشعر أو الزجل، أو متداولة فيما بين الموشحات بعضها البعض قليلة ممّا يُغلِّب الظن بأنَّ الوشاحين كانوا يؤلِّفون خرجاتهم غالبًا"(1).

وهكذا نرى أنَّ هناك جهودًا بذلها الوشاحون في صياغة خرجات موشحاتهم، ممَّا جعلها تُشكِّل زينة أخرى متميِّزة تأتي في خاتمة الموشحة، وجعلها أيضا تُضفي عليها "لونًا طريفًا وتتميَّز عنها في لغتها ومعانيها وموضوعاتها وتعكِس أصداء البيئة الأندلسية بتراثها وأغانيها الشعبية، وتعبِّر عن الازدواج اللُّغوي، والصلات الحيَّة التي نجمت عن اختلاط المسلمين بجيرانهم الأعاجم"(2).

2- التكرار الصوتي والمقطعي:

إنَّ انتقال البحث من طبيعة البنية العروضية للموشحات، إلى طبيعة تشكُّل البنى الأسلوبية، على المستوى الإيقاعي المنبثّ في داخل اللُّغة الشعرية سيكون ذا أثرٍ كبير، كما أنّ "أيَّة دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة ما لم تتبيَّن الحركة الإيقاعية الدَّاخلية، المؤثِّرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، إذ أنَّها هي التي تمنَحه ذوقه الخاص"(3)، ولا سيَّما على مستوى التِّكرار، الذي يُعدُّ البنية الأساسية للنَّص الشعري في تشكيله الإيقاعي؛ سواء الخارجي منه أم الدَّاخلي، و" يُمكن القول إنَّ بنية التكرار على اختلاف أنماطها تحلُّ في كلِّ نصٍ شعري على نحو من الأنحاء، بل إنَّها في بعض الأحيان قد تستغرق النَّص الشعري كلَّه"(4).

ولكن قبل أن نعمِّق البحث في هذا الجانب المهمّ، تُستحسن الإشارة أوَّلاً إلى المفهوم اللُّغوي والاصطلاحي للتكرار.

2-1- المفهوم اللُّغوي للتكرار:

جاء في كتاب العين للخليل ابن أحمد الفراهيدي: "والكَرُّ: الرجوع عليه، ومنه التَّكرار"(5)، كما جاء في لسان العرب: الكَرُّ مصدر كَرَّ علَيهِ يَكُرُّ كرًّا وكُرُورًا وتَكْرَارًا ...وكرَّرَ الشيء وكَرْكَرَهُ :أعادَهُ مرّةً بعد أُخرَى ...ويُقال كَرَّرْتُ

(1) مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية(دراسة في الضوابط الوزنية)، ص:257.
(2) فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحّدين، ص:428.
(3) ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص:13.
(4) مُحَمّد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1995م، ص:381.
(5) الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج4، ص:19.

عَليهِ الحديث وكَرْكَرْتُهُ إِذَا رَدَّدْتُهُ عَلَيْهِ...والكَرُّ: الرُّجُوع على الشَّيءِ، ومنه التَّكْرَارُ[1]، وفي المعجم الوسيط: "(كَرَّرَ) الشيءَ تكريرًا، وتَكرارًا: أَعاده مرّةً بعد أُخرى ... (تكَرَّرَ) عليه كذا: أُعيد عليه مَرَّةٌ بعد أخرى"[2]. وبهذه المعاني يكون التكرار في اللُّغة من الكرِّ، بمعنى الرجوع، والإعادة والترديد.

2-2- المفهوم الاصطلاحي للتكرار:

يُعدُّ التِّكرار في نظر النقَّاد والدَّارسين، تقنية أسلوبية تَحْدُث على مستوى النَّص، فتُشيع فيه حركة ملحوظة تمتاز بالعذوبة والاستحباب، وهذا ما يجعله يمتاز بالفنيَّة والجماليَّة المطلقة، إذ يتجاوز بنيته اللَّفظية إلى إنتاج مرامي جديدة في العمل الفنِّي، فيُحدث فيه موسيقى خاصة بواسطة استحداث عناصر متماثلة ومواضع مختلفة من هذا العمل الفنِّي.[3]

وقد أخذ مفهوم هذا المصطلح أهميةً كبيرةً وعناية فائقة عند البلاغيين القدامى، حيث عرَّفه (ابن أبي الإصبع) في كتابه (تحرير التحبير) بقوله: هو" أن يُكرِّر المتكلِّم اللَّفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذمِّ أو التهويل أو الوعيد"[4]، وعرَّفه (ضياء الدين ابن الأثير) بأنّه "دلالة اللَّفظ على المعنى مردَّدا، كقولك لمن تستدعيه؛ أسرع أسرع، فإنّ المعنى مردّد، واللفظ واحد"[5]، فهو بهذا المعنى تكرار اللَّفظ أو الدال أكثرَ من مرَّة في سياقٍ واحد، ويُضيف الجاحظ إلى هذا المعنى" أنَّه ليس فيه حدٌّ يُنْتهى إليه، ولا يُؤتى على وصفه"[6]، أمَّا (ابن رشيق) فقد نبَّه إلى ظاهرة التكرار ومواضعَ حسنه وقبحه، يقول: "فأكثر ما يقعُ التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرَّر اللَّفظ والمعنى جميعًا فذلك الخِذْلاَنُ بعينه، ولا يجب للشاعر أن يُكرِّر اسمًا إلاَّ على جهة التشوُّق والاستعذاب"[7]، وعلى هذا الأساس حاول هؤلاء البلاغيون دراسة التكرار، وتوضيحه من خلال الشواهد الشعرية والنثرية، فتحدَّثوا عن فوائده ووظائفه وكشفوا عن فاعليته في التأثير، ومواطن حُسنه وقبحه.

أمّا حديثًا فقد قامت دراسات عديدة[*] بتتبُّع هذه الظاهرة في الشعر العربي القديم والحديث، وكشفت عن دلالات التكرار ووظائفه النَّفسية والبنائية، ويظهر من بينها كتاب نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر)، الذي

---

[1] يُنظر: ابن منظور :لسان العرب، مج5، ج43، ص: 3851، مادة (كرر).

[2] المعجم الوسيط، ص: 782، مادة (كرَّ).

[3] يُنظر: عبد اللطيف حني : نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجا، مجلّة علوم اللغة العربية وآدابها، ع 4، مطبعة منصور ، مارس 2012م، الوادي-الجزائر، ص: 7.

[4] ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، ص: 375.

[5] ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط2، القاهرة، د.ت، ج2، ص:345.

[6] الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط7، القاهرة، 1418هـ/1998م، ج1، ص: 105.

[7] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، ج2، ص:73-74

[*] نذكر منها- على سبيل المثال لا الحصر- بناء الأسلوب في شعر الحداثة –التكوين البديعي للدكتور محمّد عبد المطلب، والتكرار في الشعر الجاهلي- دراسة أسلوبية للدكتور موسى ربابعة.

خصَّصَت فيه جزءً كبيرًا للحديث عن تقنية التكرار، معرِّفة إيَّاه بقولها: هو "إلحاح على جهة هامَّة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها "[1]، وهذا في نظرها هو القانون الأوَّل البسيط الذي نلمسه كامنًا في كلِّ تكرارٍ يخطر على البال، فالتِّكرار يُسلِّط الضوء على نقطةٍ حسَّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلِّم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيِّمة تُفيد النَّاقد الأدبي الذي يدرس الأثر و يحلِّل نفسية كاتبه، ويجعل من التِّكرار أحدَ الأضواء اللاشعورية التي يسلِّطها الشِّعر على أعماق الشاعر، فيُضيئها بحيث نطَّلع عليها، أو لنقل أنَّه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يُحاول الشاعر فيه أن ينظِّم كلماته، بحيث يُقِيم أساسًا عاطفيًا من نوع ما[2]؛ إذ أنَّه- في غير بنية التِّكرار- يلجأ إلى اللُّغة التي تُنْتِج الدلالة فقط، في حين أنَّه في حالة التِّكرار يُؤكد على تلك الدَّلالة الموجودة في النَّص، ويُحاول إظهار الإيقاع لجذب المتلقي، ولذلك نجد التِّكرار في النَّص ليس أيَّ جزء من أجزائه إنَّما هو الجزء الأهمُّ في نفسيَّة الشاعر، الذي يُريد من المتلقي الانتباه إليه[3]، وبالتالي يكون التِّكرار قائمًا "على أساسٍ من الرَّغبة لدى الشاعر، ونوعٍ من الجاذبية لدى القارئ من خلال معاودة تلك السمات التي تأنس إليها النَّفس التي تتلهَّف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة" [4].

وبذلك يكون المقصود بالتِّكرار، تناوب الألفاظ وإعادتها في مواضع متتابعة أو متباينة من النَّص المنجز، ليُشكِّل بذلك مظهرًا إيقاعيًا، ومعنويًا، وبنائيًا متميِّزًا، يزيد من قوّة التجربة، ويُعزِّز من كثافة الصورة، ويمنحها قوَّة التحرُّك على أكثر من مستوى، والعمل في أكثر من اتجاه بحيوية وجاذبية[5].

وعلى هذا النَّحو كان اهتمام البلاغيين والنقاد العرب قديمًا وحديثًا بظاهرة التكرار، باعتباره بنية فنيَّة لها طاقاتها الإيقاعية، وآفاقها المعنوية، وأهميتها البنائية: فمن حيث الطاقات الإيقاعية فإنَّنا نجدها تتجسَّد من خلال ذلك الأثر الذي يُحدثه في النَّص المنجز، وأمَّا من حيث آفاقه المعنوية فهي تتجلَّى في تسليط الضوء على الوحدات اللُّغوية المكرَّرة، وإبراز أهمية ما تحمله من دلالات، والتي ما كان لها أن تتجلَّى بقوة تأثيرية دون أسلوب التكرار، أمَّا الأهمية البنائية له، فتبرُزُ من خلال بلورة التجربة الشعرية للمبدِع، وتكثيفها داخل تراكيب لغوية نامية ومتجدِّدة، إضافة إلى قيامه بدور رئيس في تماسك البناء النَّصي، وشدِّ أطرافه، وربطها بنسيج النَّص الكلِّي[6].

والتِّكرار "بابٌ واسعٌ يبدأ من تكرار الحرف أو بضعة أحرف إلى تكرار لفظة فأكثر ثمَّ يتنوَّع ترتيب المكرورات، ومن هذا التنوُّع كثُرت المصطلحات، وكلُّه واقع في إطار التجنيس والتقطيع الصوتي"[7].

---

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967م، ص: 242.

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 242-243.

(3) يُنظر: مُحَّد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة في دواوين فاروق شوشة- إبراهيم أبو سنة- حسن طلب- رفعت سلام)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، الإسكندرية، 2008م ، ص:120.

(4) لحلوحي صالح: الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب واللغات، ع8، بسكرة - الجزائر، جانفي 2011م، ص:82.

(5) يُنظر: مُحَّد مصطفى كلاب: بنية التكرار في شعر أدونيس، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، مج23، ع1، يناير 2015، ص:70.

(6) يُنظر: المرجع نفسه، ص:69.

(7) حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية وعروضية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، د.ب، 1989م، ج1، ص:163.

والتكرار من الأساليب التي شاع استخدامها في الموشحات الأندلسية، ومن "يتتبّع لغة الموشحات الأندلسية بشكل عام يجد طرائق متنوعة من التكرار"[1]، فقد وظّفه الوشاح الأندلسي بأنواعه المختلفة، وجعله ظاهرة بارزة في موشحاته عمد "إلى اختيارها لتتناسب وما يكتب فيه من الأغراض، وليُعطي من خلالها القيمة الفنية والجمالية لنصِّه، من خلال إحداث الأنغام والأصوات المكرَّرة ليشدَّ المتلقي إليه ويجذب من انتباهه عبر هذه الحروف والكلمات المكرَّرة "[2]، ومن أجل الكشف عن أبعاده وخصائصه البنائية ووظيفته داخل الموشحات المدروسة، سنُحاول فيما يلي أن نتلمّس عددًا من الأشكال التي تتوافر فيها الظاهرة التكرارية في الموشحات وسنتدرَّج في ذلك بدءً من أصغر جزء يُمكن تكراره وهو الصوت:

2-3- التكرار الصوتي:

يُعدُّ تكرار الأصوات المنطلق الأوَّل في الإيقاع الداخلي الذي يتركَّب منه النَّص الشعري، وهو يُشكِّل جزءً هامًا من بنية الإيقاع العام للقصيدة؛ لأنَّ الحروف والأصوات هي الوحدات الأساسية لمادة الفنِّ الشعري، ومن انتظامها داخل الكلمات والتراكيب، بنسبٍ وأبعاد متناسبة ومنسجمة مع مشاعر النَّفس وأحاسيسها يتشكَّل العمل الفني، و"الشاعر حينما يكرِّر صوتا بعينه أو أصواتًا مجتمعة، إنَّما يريد أن يؤكد حالة إيقاعية أو يبرز منطقة من مناطق النَّص بنسيج إيقاعي يوفِّر إمتاعًا لآذان المتلقين"[3]، وقبل بحث مدى أهمية هذا العنصر في الموشحات وطريقة استغلاله من قبل الوشاحين الثلاثة، يُستحسن تقديم تعريف له:

2-3-1- مفهوم الصوت:

الصوت اللُّغوي في أبسط مفاهيمه هو "أثرٌ سمعيٌّ يصدر طواعية واختيارًا عن تلك الأعضاء المسمَّاة تجاوزًا أعضاء النطق. والملاحَظ أنَّ هذا الأثر يَظْهَر في صورة ذبذبات معدَّلة وموائمة لما يُصاحبها من حركات الفم بأعضائه المختلفة"[4]، وهو بهذا المفهوم يُمثل أصغر بنية في النَّص الأدبي، ولكنَّه -مع ذلك- عندما يتآلف مع غيره من الأصوات يكون ذا تأثيرٍ شديدٍ في إثراء الدلالة، وفي تجويد وتجميل النصِّ ككل،

وفي هذا يقول الدكتور كمال بشر: "إنَّ أصوات اللُّغة هي لبِنَاتها الأولى التي يتشكَّل منها البناء الكبير بعناصره الداخلية والخارجية معًا. ونَعني بالعناصر الداخلية البنيات الصرفية والتركيبية للغة، ونعني بالخارجية عناصر التجويد وعوامل التجميل للبناء كلِّه، حتَّى يُصبح موائمًا لمقاصده، متلاقيًا مع ما خُصِّص له من أهدافٍ ومناسباتٍ"[5].

والواقع أنَّ البحث في إيقاع الأصوات هنا يستدعي منَّا أن يأخذ البحث مسارين اثنين: الأوَّل يتعلَّق باللَّفظة — سواء مفردة أم مركَّبة- ويُحاول استكناه سرّ جمالية أصواتها ومدى انسجامها وتآلفها أو تنافرها وعلاقة

---

[1] كوثر هاتف كريم: البناء الفني للموشح(النشأة والتطوير)، إشراف: سعيد عدنان المحنة، رسالة ماجستير، جامعة الكوفة، كلية التربية للبنات، 1423هـ/2002م، ص:109.

[2] آزاد محمّد كريم الباجلاني: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، ص:359.

[3] مقداد محمّد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، ط1، عمان، 1429هـ/2008م، ص: 157.

[4] كمال بشر: علم الأصوات، ج1، ص:119.

[5] المرجع نفسه، ج1، ص144

هذه الأصوات مع بعضها البعض، والثاني يتعلّق بالصوت في حدِّ ذاته معزولاً عن غيره من الأصوات ويُحاول بحث تكرار بعض الأصوات داخل النّص الشعري، ممَّا يُحدث وقعًا ناتجًا عن ذلك التكرار، فالأصوات تختلف عن بعضها البعض من حيث مخرجها الصوتي، فتختلف تبعًا لذلك صفاتها النُّطقية؛ من جهر وهمس وشدَّة ورخاوة وصفير...إلخ.

أمَّا المسار الأوَّل فإنَّه يُعدُّ من أهمِّ أسباب الاهتمام بدراسة الأصوات وصفاتها، وتبدُّلاتها في السياق اللُّغوي؛ إذ نبَّه الدارسون على أهمية التآلف الصوتي وجعلوه أساسًا لفصاحة الكلمة، وفي هذا يقول الجاحظ: "إذا كان الشعر مستكرهًا، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أبناء العَلاَّت، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيًا موافقًا، كان على اللِّسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة. وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنَّه أُفرغ إفراغًا واحدًا، وسبك سبكا واحدا"[(1)]، وعلى هذا الأساس تكون عناية الشاعر بكيفية تركيب الأصوات في النَّص الشعري، حتى تَسْلَم من التنافر، الذي يمكن أن يَحْدُث نتيجة كون الأصوات متقاربة في المخرج؛ مثل كلمة(الهعخع) التي يظهر تنافرها لتقارب حروفها في المخرج، فالهاء والعين والخاء، خارجة كلّها من مخرج واحد هو الحلق، أو مثل كلمة (مستشزرات) التي يظهر تنافرها أيضا لتقارب حروفها في المخرج؛ إذ حروفها –ما عدا الميم- خارجة من مخرج واحد هو اللِّسان، ومع ذلك يبقى المعوَّل عليه هو الذوق السليم، فما عدَّه ثقيلاً متعسِّر النُّطق فهو متنافر، وما عدَّه خفيفًا سهل النُّطق فهو فصيحٌ غير متنافر[(2)]. ولسنا بحاجة هنا لأن نُثبت أنَّ الموشحات قد جَنَحت إلى البساطة والسهولة في اختيار لغتها، وابتعدت عن الجزالة والتعقيد، وأنَّها قد شهدت "تألُّقا فنيًّا وانتشارًا واسعًا، فهي إلى أذواق النَّاس أقرب، وإلى مشاعرهم أنسب، وإلى نفوسهم وأمزجتهم أحبب، ولقد ابتعد فيها الشعراء عن التعقيد، ومالوا بها إلى السهولة والرقَّة"[(3)]؛ فالوشاحون حتى وإن تمسَّكوا باللُّغة الفصحى في صلب موشحاتهم، إلاَّ أنَّهم اقتربوا بها من روح العصر، وجَنَحُوا بها إلى البساطة وفاءً بمطالب الغناء، وابتعدوا عن التكلُّف والإغراب في ألفاظهم، فتأتي الكلمة عقب الكلمة عذبة الوقع، لا غريبة ولا حوشية، سهلة النطق، متناسبة المخارج [(4)]، وقد عبَّر ابن حزمون عن هذه الحقيقة حين قال: "ما الموشح بموشح حتى يكون عاريًا عن التكلُّف"[(5)].

أمّا المسار الثاني فإنه يُحيلنا إلى القيام بنوعٍ من الإحصاء، الذي يُبيِّن لنا لجوء الوشاح إلى تكثيف بعض الأصوات، من خلال تكرارها فتُصبح هي الأصوات المهيمنة على الموشحة بأكملها، ولهذا السبب سنأخذ عيِّنة

---

(1) الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، 67.

(2) يُنظر: عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة، 1412هـ/1992م، ص:22-23.

(3) نور الدين السدّ: الشعرية العربية (دراسة في التطوّر الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي)، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، د.ب، 2007م، ج1، ص:107.

(4) يُنظر: فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص:429.

(5) أزهار الرياض، ج2، ص:211.

– موشحة لكل وشاح من الوشاحين الثلاثة – ونُجري عليها عملية إحصائية للأصوات التي تشكَّلت منها، قصد التعرُّف على الأصوات التي فرضت سلطتها على نص الموشحة، والوقوف على وظائفها داخل ذلك النص. وعليه سوف نأخذ كلا من: موشحة (أيّها الساقي) لابن زهر، التي تُعدُّ "أرقّ خمرياته في التواشيح"[(1)]، وموشحة (هل درى) لابن سهل "هذه الموشحة العذبة الرقيقة البارعة التي جمع فيها ابن سهل بين اللَّعب بالألفاظ والألحاظ وبين الغوص إلى لبِّ المعاني والتحليق في سماء الخيال"[(2)]، وموشحة (جادك الغيث) لابن الخطيب التي تُعدُّ أشهر موشحة في هذا المجال "وتُعتبر من اللَّون الراقي المتماسك من هذا الفن"[(3)]، ونحاول إلقاء الضوء على أهمية الكثافة الصوتية وأثرها في تشكيل الإيقاع، من خلال تردُّد بعض الأصوات التي استفاد الوشاحون الثلاثة من الطاقة الكامنة فيها.

وإذا كان علماء الأصوات يُقسمونها إلى صوامت(الحروف) وصوائت(الحركات)، فإنَّ بحثنا في هذه الموشحات سيتتبَّع التقسيم التالي:

2-3-2- أنواع الصوت:

2-3-2-1- الصوامت:

كان من نتائج تحليل المحدثين للأصوات اللُّغوية أن قسَّموها إلى قسمين رئيسين، سَموا الأوَّل consonants ويُمكن تسميته بالأصوات الساكنة أو الحروف، ويضم هذا القسم ثمانٍ وعشرين حرفًا هي: (ء، هـ، ع، ح، غ، خ، ق، ك، ج، ش، ض، ن، ل، ر، س، ص، ز، ت، ط،د، ث، ظ، ذ، ف، ب، م، الواو في نحو كلمة (ولد) والياء في نحو كلمة(بيت)[(4)].وأساس هذا التقسيم عندهم هو الطبيعة الصوتية لكلٍّ من القسمين، والصفة التي تُميِّز الأصوات الساكنة هي إمَّا أن ينحبس معها الهواء انحباسًا محكمًا فلا يسمح له بالمرور لحظة من الزّمن، يتبعُها ذلك الصوت الانفجاري وتُعرف بالصوامت المجهورة، أو يضيق مجراه فيُحدِث النَّفَس نوعًا من الصفير والحفيف وتُعرف بالصوامت المهموسة[(5)]، ولكلِّ حرفٍ من هذه الحروف مخرجه وصفاته، وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ تكراره في النَّص الشعري يحمل دلالات معيَّنة إضافة إلى ما يُحققه من إيقاع مميَّز.

وفي الموشحات التي معنا أصوات كثيرة، هي جملة أصوات اللُّغة العربية، وهي تختلف مخرجًا وتتفاوت تردُّدًا، ولكلٍّ منها دورها المنوط بها؛ ممَّا جعلها تؤدي أدوارًا ووظائف متنوعة، ولقد تبيَّن لنا بعد الإحصاء أنَّ الوشاحين قد نوَّعوا في أسباب وعوامل إيقاعاتهم الدَّاخلية، فاستثمروا الصفات الصوتية لبعض الأحرف، وركَّزوا عليها بشكل بارزٍ في موشحاتهم، من خلال توزيعها توزيعًا مكثَّفا في معظم الأقفال والأدوار، والجدول التالي يُوضِّح ذلك:

---

(1) مصطفى الشكعه: الأدب الأندلسي، ص: 418.

(2) المرجع نفسه، ص:412.

(3) المرجع نفسه، ص:428.

(4) يُنظر:كمال بشر: علم الأصوات، ج1، ص:173 وما بعدها

(5) يُنظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص:27.

الصوامت المجهورة	عدد مرات التردد عند			المجموع	الصوامت المهموسة	عدد مرات التردد عند			المجموع
	ابن زهر	ابن سهل	ابن الخطيب			ابن زهر	ابن سهل	ابن الخطيب	
ب	22	41	101	164	ت	19	36	60	115
ج	04	13	25	42	ث	02	03	16	21
د	14	30	62	106	ح	10	30	41	81
ذ	07	17	15	39	خ	02	09	11	22
ر	21	50	85	156	س	10	32	73	115
ز	03	01	11	15	ش	07	13	13	33
ض	04	10	18	32	ص	04	08	27	39
ظ	01	07	08	16	ط	03	04	08	15
ع	21	29	54	104	ف	13	30	64	107
غ	04	11	17	32	ق	17	24	50	91
ل	36	95	196	327	ك	22	17	44	83
م	37	79	153	269	هـ	13	48	75	136
ن	28	58	106	192					
و(نصف حركة)	23	36	86	145					
ي(نصف حركة)	24	31	68	123					
الهمزة(صامت لا مجهور ولا مهموس	20	42	67	129					
المجموع	269	550	1072	1891	المجموع	122	254	482	858
نسبة التردّد	%68.8	%68.41	%68.98	%68.79	نسبة التردّد	%31.2	%31.59	%31.02	%31.21

من خلال الأرقام الموضَّحة في الجدول السابق نستطيع الوقوف على نسبة تردُّد كلِّ حرفٍ من الحروف التي تشكَّلت منها الموشحات الثلاثة، كما نستطيع معرفة الحروف الأكثر كثافةً وتردُّدا في موشحة كلِّ وشَّاح على حِدَة، وبناءً على هذه الأرقام يتضح لنا:

– أنّ الصوامت المجهورة كانت أكثر حضورًا في الموشحات؛ إذ وردت ألفًا وثمانُ مائةٍ وواحدٍ وتسعين (1891) مرّة من أصل ألفين وسبعُ مائةٍ وتسعةٍ وأربعين (2749) صوتا؛ أي بنسبة ثمانٍ وستون فاصل تسع وسبعون بالمائة (68.79%)، في حين وردت الصوامت المهموسة ثمانِ مائةٍ وثمانٍ وخمسين (858) مرّة فقط؛ أي بنسبة واحد وثلاثون فاصل واحد وعشرون بالمائة (31.21%) ، وهي نسب تنطبق على الموشحات الثلاثة كلٌّ على حدة، ولعلَّنا نرى في تفوُّق الصوامت المجهورة على الصوامت المهموسة ملمحًا أسلوبيًّا وقيمة دلالية، ترجع –

كما قلنا من قبل- إلى كونها تمتاز بالوضوح السمعي، الذي يُمثِّل تشكيلاً صوتيًا استغلَّه الوشاح "من أجل توفير أكبر قدر من التنغيم للموشح"[1].

- ومن أكثر الصوامت المجهورة تردُّدًا في الموشحات نجد: (اللاَّم- الميم- النون)، وهذه الصوامت تُعرف بالأصوات البينيَّة(vowels –like consonants) وهي "أصواتٌ صامتة وظيفيًّا، أي: من حيث موقعها ودورها في بنية الكلمة، شأنها في ذلك شأن سائر الأصوات الصامتة، كالباء والتاء والثاء...إلخ. ولكنَّها -في الوقت نفسه- تُفصح عن شبه ما بالحركات أو الأصوات الصائتة vowels من حيث النُّطق والأداء الفعلي"[2]، وهذه الميزة جعلتها من "أكثر الأصوات الساكنة وضوحًا، وأقربها إلى طبيعة أصوات اللِّين. ولذا يميل بعضهم إلى تسميتها(أشباه أصوات اللين)"[3]، وقد اكتشف العرب لهذه الأصوات- ويُضاف إليها صوت الراء- صفة أخرى وهي صفة(الذلاقة)[*]، فهي تتميَّز بخفَّتها في النُّطق وسهولتها على اللِّسان[4]، وهكذا نرى أنَّ اختيار الوشاحين لهذه الأصوات وتركيزهم عليها هنا، دليله امتيازها بقوة الإسماع الذي يزيد من روعة الإيقاع ونغمات الإنشاد[5]، فلنتأمَّل قول ابن زهر في البيت الثالث من الموشحة[6]:

كُلَّمَا فَكَّرَ فِي البَيْنِ بَكَى   مَا لَهُ يَبْكِي لِمَا لَمْ يَقَعِ

مَا لِعَيْنِي غَشِيَتْ بِالنَّظَرِ

أَنْكَرَتْ بَعْدَكَ ضَوْءَ القَمَرِ

فَإِذَا مَا شِئْتَ فَاسْمَعْ خَبَرِي

نلمح هنا حضورًا مكثَّفًا لهذه الأصوات الأربعة؛ إذ تكرَّرت سبعًا وعشرين مرَّة من أصل اثنين وسبعين صوتا صامتا؛ أي بنسبة سبع وثلاثون فاصل خمسة بالمائة (37.5%)، في حين تقاسمت بقية الأصوات الصامتة- وعددها ثمانية عشر (18) صوتا- نسبة اثنان وستون فاصل خمسة بالمائة (62.5 %).

أو تأمَّل هذا التكرار البديع لحرف النون، في الغصن التالي من موشحة ابن سهل[7]:

مَـا لِنَفْـسِي وَحْـدَهَا ذَنْـبٌ سِـوَى   مِـنْكُمُ الحُـسْنُ وَمِـنْ عَيْـنِي النَّظَـرْ

أو هذا التكرار لحرفي الميم واللام في قوله:

فَـاحِمُ اللّمَـةِ مَعْـسُولُ اللَّمَـى   سَـاحِرُ الغـنْجِ شَـهِيُّ اللَّعَـسِ

(1) عبد الحليم حسين الهروط: موشحات لسان الدين بن الخطيب، ص:63.

(2) كمال بشر: علم الأصوات، ج3، ص:345.

(3) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص:28.

(*) وتُسمى الأصوات الذلقية نسبة إلى موضع مخرجها، وهو طرف اللسان، وطرف كلّ شيء ذلقه.

(4) يُنظر: كمال بشر: علم الأصوات، ج3، ص:362.

(5) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 359.

(6) جيش التوشيح، ص: 202.

(7) الديوان، ص:283.

ففي المثال الأوّل جاءت معظم كلمات الغصن مشتملةً على حرف النون؛ سواء أكان هذا الحرف أصليًا في الكلمة أم ناشئا عن ظاهرة التنوين، أمَّا في المثال الثاني، فهناك تكثيفٌ ظاهرٌ في الغصن الأوّل لحرفي اللام والميم، وخاصة مع كثرة ورود التَّشديد على حرف اللاَّم، والذي أثّر في الإيقاع أيَّما تأثير بحكم خصائصه الصوتية.

أو تأمّل هذا الحضور اللَّطيف لصوت الميم في قول ابن الخطيب[1]:

مُنْــصِفُ المظْلُــومِ مِــمَّنْ ظَلَمَــا   وَمُجَــازِي الــبِرَّ مِنْهَــا وَالمُــسِي

فهنا جاءت معظم الكلمات مشتملةً على حرفٍ أو حرفين، أو حتى ثلاثة -إذا اعتبرنا التشديد حرفين- من حرف الميم، وهو ما صَبَغَ هذا السمط بصبغةِ الصِّفات الصوتية لهذا الحرف؛ من وضوح وخفَّة وسلاسة وانسيابية.

وحرف الباء أيضًا كان له حضورٌ مكثّف في هذه الموشحات، إذ نجده في المرتبة الرابعة بعد (اللام والميم والنون) ومن أمثلته قول ابن الخطيب:

فَهْــــوَ لِلـــــنَّفْسِ حَبِيــــبٌ أَوَّلُ   لَــيْسَ فِي الحُــبِّ لِـمَحْبُوبٍ ذُنُـوبْ

فهنا تكرَّر حرف الباء سبع مرَّات، وبتكراره هذا عمل على تقوية الإيقاع وتعزيزه؛ فهي كلّها أصوات تشترك في صفة الجهر وقوة ووضوح السَّمع.

وبَعْدَ هذا، يبدو جليًّا أنَّ الوشاحين كانوا يميلون إلى الخفَّة والسلاسة وسهولة النُّطق من جهة، وإلى الوضوح السمعي الناشئ عن خصائص هذه الحروف من جهة أخرى، فضلاً عن ميلهم نحو ادِّخار الجهد المبذول في إنتاجها، على عكس الأصوات المهموسة.

ولكن هذا لا يُلغي دور الأصوات المهموسة، بل على العكس "فبضدّها تتبيّن الأشياء، وإذا كانت القصيدة بحرًا طاميًا؛ فإنَّ الأحرف المجهورة هي أمواجه العاتية، أمَّا الأحرف المهموسة فهي جزره، يتراكب من خلالها ويتراجع"[2]، ولهذا نجد أن الوشاحين قد استغلُّوا هذه المراوحة والتباين في الوضوح السمعي بين المجهور والمهموس، في تعزيز القيمة الصوتية للموشحات، وكانت(الهاء والسين والتاء) أكثر الصوامت المهموسة تردُّدًا هنا، والهاء أكثر تردُّدًا من السين والتاء، وإذا علمنا أنَّهَا صوتٌ حلقي ومخرجها من أقصى الحلق؛ إذ "يتَّخذ الفم عند النطق بالهاء نفسَ الوضع الذي يتَّخِذه عند النُّطق بأصوات اللِّين"[3]، والفرق بينهما هو أنَّه عند النطق بها يُسمع "نوع من الحفيف لَوْلاَهُ لكانت هذه الهاء صوتَ لينٍ عادي"[4]، أقول فإذا علمنا هذه الخاصية في حرف الهاء، أمكننا أن نُعلِّل سرَّ هذا الاحتفاء بها من قِبَل الوشاحين أكثرَ من نظائرها المهموسة؛ لأنَّهم وجدوا فيها شَبَهًا

[1] نفح الطيب، ج7، ص:11.

[2] البكاي أخذاري: قصيدة(قذى بعينك) للخنساء-دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، إشراف: مصطفى بيطام، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2005/2004م، ص:40.

[3] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص:76.

[4] المرجع نفسه، ص:76.

بأصوات اللِّين التي تُساعد على مدِّ النَّغم وتعزيز الإيقاع، ومن الأمثلة على هذا الاحتفاء بحرف الهاء، قول ابن سهل في الدور الرابع من الموشحة، وقد كرَّر فيه حرف الهاء خمس مرَّات:

ذَهَّبَـــتْ دَمْعِـــيَ أَشْـــوَاقِي إِلَيْـــهْ وَلَـــهُ خَـــدٌّ بِلَحْظِـــي مـــذْهَبُ

أو كقول ابن الخطيب وقد كرَّر حرف الهاء خمس مرَّات، في غصنٍ واحد وعزَّزه بتكرار حرف التاء خمس مرَّات أيضًا في الدور الثالث من الموشحة:

تَنْهَـــبُ الأَزْهَـــارُ مِنْـــهُ الفُرَصَـــا أَمِنَـــتْ مِـــنْ مَكْـــرِهِ مَـــا تَتَّقِيـــهِ

فالقارئ لهذا الغصن يقف عند هذا الحضور المكثَّف لصوتيَّ الهاء والتاء؛ فمن جملة ثلاثة وثلاثون صامتا تشكَّلت منه كلمات هذا الغصن، تكرَّر صوت الهاء والتاء عشرَ مرَّات؛ أي بنسبة ثلاثون فاصل ثلاثون بالمائة (30.30%)، وهذا التكرار كان له أثر واضح في تعزيز الإيقاع، فصوت الهاء هنا "هو صوت النَّفس الخالص الذي لا يلقى مروره اعتراضًا في الفم. وللسان أن يتخذ، في نطق الهاء، أيَّ موضع من المواضع التي يتَّخذها في نطق الصوائت؛ ومن ثمَّ فمن المستطاع نطق أنواعٍ من الهاء قدر ما يُستطاع نطقه من أنواع الصوائت" [1].

أو كقوله وقد عزَّز تكرار حرف الهاء بتكرار حرف السين في القفل السادس:

سَـــاحِرُ المقْلَـــةِ مَعْـــسُولُ اللَّمَـــى جَـــالَ فِي الـــنَّفْسِ مَجَـــالَ الـــنَّفَسِ

سَـــدَّدَ الـــسَّهْمَ وَسَمَّـــى وَرَمَـــى فَفُـــؤَادِي نُهْبَـــةُ المفْـــتَرِسِ

فهنا نجد تراكمًا واضحًا لحرف السين الذي تكرَّر تسع مرَّات في قفلٍ واحد، وهذا التكرار كان له أثره الصوتي؛ بحكم كون حرف السين من الحروف الصفيرية، ويُضاف إلى ذلك أنَّ هذا الحرف المكرَّر هو نفسه حرف الروي، وهذا ما عمِل على "تضمين نغمة حرف الروي في أحشاءِ الأبيات أيضًا، على نحو يبدو الروي وكأنه رَجْعٌ لصوت مماثل ورد من قبل"[2]، ممَّا زاد من تقوية الإيقاع وتعزيزه فضلاً عن تجسيد المعنى الذي يرمي إليه، بحكم أنَّ صوت السين صوتٌ مهموس يعسر النطق به مكرَّرًا في الكلام، شأنه في ذلك شأن سائر الحروف المهموسة، التي تحتاج إلى جهدٍ أكبر عند النطق بها من غيرها، وتكراره يوحي بما يعانيه ابن الخطيب من إجهاد نفسي نابع من شدَّة حزنه وحسرته وشوقه وحنينه، إلى تلك الأيام التي عاشها ببلدته غرناطة.

ونجد أيضًا حضورًا لطيفًا لحرفي الفاء والحاء المهموسين، ومن أمثلته قول ابن الخطيب:

حَكَّـــمَ اللَّحْـــظَ بِهَـــا فَاحْتَكَمَـــا لَـــمْ يُرَاقِـــبْ فِي ضِـــعَافِ الأَنْفُـــسِ

فهنا نلحظ أنَّ تكرار حرف الحاء اقتصر على الفقرة الأولى من هذا السمط، أمَّا حرف الفاء فتكراره كان مركَّزا في الفقرة الثانية، وهذا ما أعطى الإيقاع نوعًا من الانسجام الناتج عن هذا التوازن والانتظام في توظيف

[1] محمود السّعران: علم اللغة (مقدّمة للقارئ العربي)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، د.ط، بيروت، د.ت، ص:178.

[2] مقداد مُحَّد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص: 163.

الأصوات، سيَّما إذا علمنا أنَّ كلاً من صوت الحاء والفاء المهموسين، يشتركان في صفةٍ واحدة وهي الحفيف الذي نسمعه عن النُّطق بهما[1].

والأمثلة كثيرة على تكرار الصوامت في هذه الموشحات وفي غيرها، وكلُّها يؤكِّد لنا الدور الذي يلعبه هذا التكرار في تعزيز الإيقاع وتقويته؛ فتردُّد الحروف الصامتة "في ثنايا النَّص الشعري يُساهم مساهمة كبيرة في تشكيل الوحدات الإيقاعية، وتغذية الحركة الصوتية، ويلقي على الإيقاع إيحاءات الصفات الذاتية للصوت الغالب على الكلمات"[2]، ولكن سنكتفي هنا بهذه النماذج على سبيل التَّمثيل لا الحصر، ولننتقل إلى القسم الثاني من الأصوات.

2-3-2-2- الصوائت:

هي القسم الثاني الرئيسي لأصوات اللُّغة، وتُسمى الحركات vowels، والصِّفة التي تختصُّ بها هذه الأصوات هي كونها أبسط الأصوات اللُّغوية إنتاجًا؛ فالنُّطق بها لا يتطلَّب سوى أن يندفع الهواء من الرئتين مارًا بالحنجرة، ثمّ يتَّخذ مجراه في الحلق والفم في ممرٍّ ليس فيه حوائل أو موانع تعترضه[3]، وهذه الحركات تنقسم إلى قسمين: حركات طوال أو ما يُعرف بحروف المدِّ، وهي: الألف في نحو قال، والواو في يقول، والياء في قيل[4]، وحركات قصار وهي: الفتحة والضمّة والكسرة، ولهذه الحركات -طويلة كانت أم قصيرة- تأثيرٌ سمعي، أوضح وأقوى من تأثير الأصوات الصامتة، وهذه الخاصَّة، خاصة التأثير السمعي ناتجة من حريَّة مرور الهواء دون عائق عند النطق بها[5]. ومع ذلك فإنَّنا نجد لكل حركة منها دورًا معيَّنا في بناء اللُّغة ووظائف خاصة تتميَّز بها وتُفرِّق بينها جميعا؛ فهي وإن تشابهت من النَّاحية النُّطقية العُضْويَّة، ما تزال تختلف اختلافًا جذريًّا في القيمة والوظيفة[6] كما سنرى في ما بعد.

أمَّا السكون فإن كانت لم تُذكر هنا إلى جانب الحركات من النَّاحية النُّطقية، إلاّ أنّ الدكتور كمال بشر قد عدّها من الحركات، يقول: "ومن هذه الزاوية (زاوية القيمة والوظيفة، لا النطق) يمكن أن نحسب السكون حركة، إنْ السُّكون نطقًا لا شيء phonetically nothing، ولكنْ له وظائفه الخاصة به التي تعدل وظائف الحركات المعهودة، إنَّه حركة سالبة نطقًا إيجابية قيمة ووظيفة، إنَّه يتبادل المواقع والوظائف مع الحركات المعروفة، له دورٌ في بناء الصِّيغ، وله دورٌ مهمٌّ في الإعراب"[7].

ومن جهة أخرى فإنَّنا نجد العلماء قد ميَّزوا بين الفتحة وما يُسمى بالألف اللِّينة، وهو لا يعدو أن يكون فرقًا في الكميَّة، وكذلك الفرق بين الياء والواو اللّيِّنتين إذا قُورِنَتَا على التَّرتيب بالكسرة والضمة، ليس إلاَّ فرقًا

---

(1) يُنظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص:48-75.

(2) ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص:157.

(3) يُنظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص:27.

(4) يُنظر: كمال بشر: علم الأصوات، ج3، ص: 430.

(5) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 420-424.

(6) يُنظر: المرجع نفسه، ص:456.

(7) المرجع نفسه، ص: 456

في الكميَّة؛ فما يُسمى بالألف الليِّنة هي في الحقيقة فتحة طويلة، وما يُسمى بالياء الليّنة، ليست إلاَّ كسرة طويلة، وكذلك الواو الليّنة تُعدُّ من النَّاحية الصوتية ضمَّة طويلة؛ فكيفية النُّطق بالفتحة وموضِع اللسان معها يُماثل كلَّ المماثلة كيفية النُّطق بما يُسمَّى الألف الليّنة، مع ملاحظة فرق الكميَّة بينهما[1].

وميَّزوا من جهةٍ أخرى بين هذه الحركات-من حيث مجرى أصواتها واتِّساعها- وقسَّموها إلى نوعين: أصوات ضيّقة وهي تشمل الضمَّة الطويلة والقصيرة والكسرة الطويلة والقصيرة، والنوع الثاني هو الأصوات المتَّسعة وتشمل الفتحة الطويلة والقصيرة[2]؛ ولهذا نرى في نظم الشعر العربي أنَّ الشاعر يجوز له أن يُعاقب بين الواو والياء، إذا وقعتا ردفًا في قافية القصيدة الواحدة، أمَّا الألف فلا يجوز له المعاقبة بينها في الردف مع الياء أو الواو؛ وذلك لوجود تشابهٍ وتقاربٍ بين الواو والياء أو بين الضمَّة والكسرة على المستوى الصوتي[3].

وإذا كان -كما مرَّ بنا- الوضوح السمعي هو الصفة الطبيعية، التي يُبنى على أساسها التَّفريق بين الصوامت والصوائت، إلاَّ أنَّنا نجد القيمة الجمالية لهذه الصوائت تتحدَّد بأشياء أخرى أيضا؛ "منها النغمة المميّزة لكلِّ صوتٍ من هذه الأصوات، وغِنَى الصوت بالنَّغمات الثانوية، وهو ما يُسمِّيه الموسيقيون(timbre)، والإحساس الحركي المصاحِب للنُّطق بالصوت"[4]، وبهذه الصفات تبدو فاعلية هذه الأصوات -وبخاصة الحركات الطوال منها- وما تُحدِثه من تنوُّعٍ في الإيقاع بين الانخفاض والارتفاع الذي ينجم عن طولها المقطعي المنساب مع هواء الزفير، ممَّا يُبطئ حركة الإيقاع، ويُهدِّئ من توتُّره دون أن تُؤثر تلك الأصوات على صفات الأصوات الساكنة، السابقة لها أو اللاحقة؛ فهي تُحافظ على العلاقات الطبيعية بين الأصوات الساكنة، فنحسُّ بوجودِها دون أن تقف عائقًا بينها، ومن هنا كان لها دورها في منح الإيقاع صفات مميَّزة شديدة التَّأثير في تلوينه، وإعطائه خصوصيته[5].

ولهذه الأسباب أَوْلَى الوشاح عناية بالغة بهذه الصوائت، واستغلَّ ما بها من طاقاتٍ صوتية عالية، ويُمكن تقديم نتائج إحصاء هذه الصوائت بنوعيها: الطويلة والقصيرة في الموشحات الثلاثة السابقة الذكر، والجدولان التاليان يُوضحان ذلك:

---

(1) يُنظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص:39-40.

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 43.

(3) يُنظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 263-264.

(4) شكري مُحَّد عياد: موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، ط2، القاهرة، نوفمبر 1978م، ص:126-127.

(5) يُنظر: ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص:155.

الحركات القصيرة:

الحركة / الوشاح	الفتحة	الضمّة	الكسرة	السكون
ابن زهر	144مرّة=45.14%	26 مرّة=8.15%	57مرّة=17.87%	92 مرّة=28.84%
ابن سهل	243مرّة=38.15%	86مرّة=13.5%	98 مرّة=15.38%	210مرّة=32.97%
ابن الخطيب	510مرّة=40.09%	177مرّة=13.92%	183مرّة=14.39%	402 مرّة=31.6%
المجموع	**897مرّة=40.26%**	**289مرّة=12.97%**	**338مرّة=15.17%**	**704مرّة=31.6%**

الحركات الطويلة:

الحركة / الوشاح	الألف	الواو	الياء
ابن زهر	36مرّة=52.94%	09مرّات =13.24%	23 مرّة=33.82%
ابن سهل	76 مرّة=56.72%	07 مرّات=5.22%	51 مرّة=38.06%
ابن الخطيب	160 مرّة=65.57%	23 مرّة=9.43%	61 مرّة=25%
المجموع	**272مرّة=60.99%**	**39مرّة=8.74%**	**135مرّة=30.27%**

من خلال الأرقام والنسب المبيَّنة في الجدولين السابقين، يُمكن الوقوف على أهم الملاحظات:

1- هناك حضورٌ متنوّعٍ لجملة الأصوات الصائتة بنوعيها القصيرة والطويلة، ومع ذلك كان هناك تفاوت ملحوظ في نسبة حضور كلِّ صائت؛ فكان للفتحة أكبرَ نصيبٍ من التكرار مقارنة مع باقي الصوائت القصيرة، وذلك بنسبة أربعون فاصل ست وعشرون بالمائة (40.26%)، أي أنَّها طغت تقريبا على نصف الحركات القصيرة، التي تشكَّلت منها الموشحات الثلاثة، وتليها في ذلك السكون التي كان لها حضورًا لافتا أيضًا، وشكَّلت نسبة واحد وثلاثون فاصل ستة بالمائة (31.6%)، في حين وردت الكسرة والضمَّة بنسب متقاربة ومع ذلك نلحظ تفوُّقا للكسرة، التي شكَّلت نسبة خمس عشرة فاصل سبع عشرة بالمائة (15.17%) ثمَّ تأتي الضمَّة في آخر مرتبة بنسبة اثنا عشرة فاصل سبع وتسعون بالمائة (12.97%)، مع ملاحظة أنَّ هذه الحركات بهذا الترتيب تنطبق على حركات كلِّ موشَّحة على حدى؛ إذ مال كلُّ وشاحٍ إلى توظيف الفتحة ثمَّ السكون ثمَّ الكسرة ثمَّ الضمة.

2- إذا علمنا أنَّ "الفتحة هي أخفُّ الحركات على اللسان العربي والكسرة تليها في نسبة التردُّد والضمَّة هي أقلُّ الحركات تردُّدا على اللسان العربي فتكون بذلك هي أصعب الحركات نطقًا وثقلاً على لسان العربي"[1]؛ فإنَّنا نُدْرك سبب هذا الاحتفاء بالفتحة من قِبَلِ الوشاحين؛ فهي تُكسب الألفاظ التي ترد فيها خفَّة أكثر، وبالتالي يُصبح الإيقاع العام للموشحة أكثر خفَّة أيضا، أمَّا هذا التكرار الملحوظ للسكون في جميع الموشَّحات، فهو راجع –كما قلنا من قبل- إلى لجوء الوشاح إلى إضعاف الحركات الإعرابية، من خلال "الاسكان بالوقف في التجزئات القصيرة واختيار الألفاظ التي لا تُظهر حركات الإعراب في أواخرها"[2]، وتركيز

(1) ممدوح عبد الرحمان: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، د.ط، د.ب، 2006م، ص:55-56.

(2) إحسان عبّاس: تاريخ الأدب الأندلسي(عصر الطوائف والمرابطين)، ص:196.

الوشاح على الفتحة والسكون يُؤكِّد لنا مرَّة أخرى أنَّ الموشح يُعد "أوَّل ثورة حقَّقها الشعر العربي في إيثار الإيقاع الخفيف الذي يُقرِّب الشقَّة بين الشعر والنثر"[(1)].

فلنتأمَّل مثلاً قول ابن سهل في مطلع موشَّحته، وما أضافته الفتحة والسكون له من خِفَّة وسهولة:

هَلْ دَرَى ظَبْيُ الحِمَى أَنْ قَدْ حَمَى ... قَلْبَ صَبٍّ حَلَّه عَنْ مَكْنَسِ

فَهْوَ فِي حَرٍّ وَخَفْقٍ مِثْلَمَا ... لَعِبَتْ رِيحُ الصَّبَا بالقَبَسِ

أو قول ابن الخطيب في مطلع موشَّحته أيضًا، وقد كثَّف من توظيف الفتحة والسكون:

جَادَكَ الغَيْثُ إذَا الغَيْثُ هَمَى ... يَا زَمَانَ الوَصْلِ بالأَنْدَلسِ

لَمْ يَكُنْ وَصْلُكَ إلاَّ حُلُمَا ... فِي الكَرَى أَوْ خِلْسَة المخْتَلسِ

فالقارئ لهذين المثالين يُحسُّ بطُغيان حركتَيْ الفتحة والسكون، حيث شكَّل حضورهما في المثال الأوَّل نسبة ستّ وسبعون فاصل سبع وعشرون بالمائة (76.27%)، في حين بلغت نسبة حضور الكسرة والضمَّة ثلاث وعشرون فاصل ثلاث وسبعون بالمائة (23.73%).

وفي المثال الثاني بلغت نسبة حضور الفتحة والسكون سبع وستون فاصل ست وثمانون بالمائة (67.86%) في حين بلغت نسبة حضور الكسرة والضمَّة اثنان وثلاثون فاصل أربع عشرة بالمائة (32.14%)، مع ملاحظة أنَّ الفتحة أكثر حضورًا من السكون، والكسرة أكثر حضورًا من الضمَّة، ولكن مع هذا الميل إلى توظيف الفتحة والسكون، إلاَّ أنَّ المراوحة والتنويع بين هذه الحركات جميعًا سيُؤدي –بلا شكّ– إلى التنوُّع الإيقاعي في الموشحة كَكُل، وسيَسِمُها بالخصائص الصوتية المتنوعة لكل حركة من هذه الحركات.

3– أمّا عن الحركات الطويلة، فإنَّ ما قُلناه عن الفتحة والضمَّة والكسرة ينطبق عنها أيضًا؛ إذ نلاحظ أنَّ الألف كانت أكثر حضورا، وبنسبة فاقت النِّصف، هي ستون فاصل تسع وتسعون بالمائة (60.99%) وتليها الياء بنسبة ثلاثون فاصل سبع وعشرون بالمائة (30.27%)، في حين انحصر حضور الواو في نسبة قليلة لم تتعدَّ الثمانية فاصل أربع وسبعون بالمائة (8.74%)، وهذا الترتيب ينطبق أيضًا على كلِّ موشَّحة على حدى، وطغيان ألف المدِّ هنا أعطى الإيقاع سهولة أكثر وقدرة أكبر على الترنُّم من خلال مدِّ الصوت؛ باعتبار "الألف أقلَّ المدَّات العربية شدَّة وأسهلها نطقًا، وأكبرها اتِّساعًا في الذبذبة، والياء أضيق من مدَّة الألف وأقلُّ ضيقًا من مدَّة الواو، التي هي أكثر المدَّات العربية شدَّة وأصعبها في النُّطق"[(2)].

ومن الأمثلة على احتفاء الوشاحين بالحركات الطوال، قول ابن سهل:

أَجْتَنِي اللَّذَات مَكْلُومَ الجوَى ... وَالتِذَاذِي مِنْ حَبِيبِي بِالفِكرْ

أو كقول ابن الخطيب، وقد استغلَّ ما بالألف والياء المديَّتين من طاقات صوتية، فراح يُناوِب بينهما:

سَلِّمِي يَا نَفْسُ فِي حُكْمِ القَضَا ... وَاعْمِرِي الوَقْتَ بِرُجْعَى وَمَتَابْ

---

(1) المرجع السابق، ص:195.

(2) ممدوح عبد الرحمان: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ص: 107.

أو كقوله مركِّزا على ألف المدِّ وحدها:

هَاكَهَــا يَا سَــبْطَ أَنْــصَارِ العُــلاَ   وَالــذِي إِنْ عَثَــرَ الــدَّهْرُ أَقَــالْ
غَــادَةٌ أَلْبَــسَهَا الحُــسْنُ مُــلاَ   تُبْهِــرُ العَــيْنَ جَــلاَءً وَصَــقَالْ
عَارَضَــتْ لَفْظًــا وَمَعْــنًى وَحُــلاَ   قَــوْلَ مَــنْ أَنْطَقَــهُ الحُــبُّ فَقَــالْ

أو كقول ابن زهر، وقد وظَّف تلك الحركات جميعًا:

لَيْسَ لِي صَبْرٌ وَلَا لِي جَلَدُ
يَا لِقَوْمِي عَذَلُوا وَاجْتَهَدُوا
أَنْكَرُوا شَكْوَايَ مِمَّا أَجِدُ

والملاحظ على هذه الأمثلة جميعًا، أنَّ تكرار حروف المدِّ فيها كان ظاهرةً لافتةً للنَّظر، وطغَىَ على معظم الكلمات المكونَّة لها، فبقراءة واحدة لتلك النَّماذج، يظهر تأثير هذه الأصوات، وهذا هو المقصود بأثر التكرار الصوتي؛ إذ أنَّ "الصوت لِكَيْ يكتسب إيحاءً تعبيريًّا يجب أن يتردَّد بدرجةٍ تجعل له وجودًا بارزًا لافتًا، فوجود صائتين طويلين في جملة، أو في شطر من الطويل أو البسيط الوافي مثلاً، أمرٌ معتاد لا يلفت السامع، أمَّا تجمع خمسة صوائت طويلة أو أكثر في جملة أو شطر فهو يلفت السَّمع ويَفْرض نفسه على إحساس القارئ "[1]، وإذا نحن عُدْنَا إلى الأمثلة السابقة، سنجد أنَّ تكرار الصوائت كان ظاهرة لافتة للنَّظر، بحيث تكرَّرت في المثال الأوَّل ثماني مرَّات في غصنٍ واحد، وفي المثال الثاني سبع مرَّات في غصنٍ واحد أيضًا، وفي المثال الثالث تكرَّرت سبع عشرة مرَّة وفي المثال الأخير تكرَّرت عشر مرَّات، وهو ليس بالعدد الهيِّن، ولم يكن وروده اعتباطيًّا، بل كان نابعًا من إحساس الوشاحين بما لهذه الصوائت من قدرةٍ على مدِّ الصوت وجعله أكثر وضوحًا وبروزا، بشكل يَسِمُ الإيقاع بطابعها الخاص، فضلاً عمَّا لهذه الصوائت الطويلة من "ميزة مهمَّة في إنشاد الشعر، وهي قدرة المنشد على مدِّها إلى حدٍّ معيَّن والتحكُّم بنغمتها لإحداث تأثيراتٍ خاصة معينة"[2].

وعلى هذا الأساس كانت عناية الوشاحين بتكرار الأصوات، التي لا يُمكن بأيِّ حالٍ من الأحوال أن نُهمل الدور الذي أدَّته، سواء أكانت صامتة أم صائتة، في التَّشكيل الإيقاعي لهذه الموشحات أو لغيرها؛ إذ يَقِف القارئ لأيِّ موشحة عند هذا الأثر الصوتي، النَّاتج عن استغلال الوشاحين للطاقات الصوتية الكامنة في الحروف، وإذا كان كثيرٌ من الباحثين يرى في تكرار الألفاظ والتراكيب أثرًا صوتيًا؛ فإنَّ أثره لم يَقِلْ أهمية حينما كان في أبسط صوره (الأصوات)، شريطة أن يكون هذا التكرار عفويًّا ونابعًا عن إحساس الشاعر بها، حتى يُعطي النَّص الشعري "درجة من النِّظام والتَّوازن، يصعب الاستدلال على مَكْمَنِها عند القراءة الأولى"[3].

[1] علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص: 239.
[2] ثائر العذارى: التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة، ص:212.
[3] المرجع نفسه، ص:230.

2-4- التكرار المقطعي:

تُشكِّل دراسة المقطع الصوتي أهمية بالغة في ميدان الدَّرس العروضي للشعر؛ فالدراسات العروضية ما هي إلاَّ تفعيلات ومقاطع، يُمكن من خلالها تحليل النَّسيج المقطعي للشِّعر، ومعرفة خصائص تلك المقاطع العروضية ومميّزاتها[1]، ونحن هنا إذ نتناول تكرار المقطع الصوتي في الموشحات، فإنَّنا سنُلقي الضوء على مفهومه اللُّغوي والاصطلاحي، وكذا أنواع المقاطع في اللُّغة العربية.

2-4-1- مفهوم المقطع لغة:

كلمة المقطع لغة مأخوذة من القَطْعِ، وهو إبانة بعض أجزاء الشيء من بعض فصلاً، يُقال: قطعه يقطَعُه قطْعًا وقطيعَةً، ومقطع كلِّ شيء ومُنْقَطَعُه: آخره حيث يَنْقَطِع، ومَقَاطِع القرآن: مَوَاضِعُ الوقوف، ومَبَادِئُه: مواضع الابتداء. ومُقَطَّعَات الشيء: طرائقه التي يتحلَّل إليها ويتركَّب عنها، كمقطَّعات الكلام، ومقطَّعات الشِّعر ومقاطيعه: ما تحلَّل إليه وتركَّب عنه من أجزاء.[2]

وفي المعجم الوسيط –إضافة إلى هذا المعنى- المقطع هو: الوحدة الصوتية اللُّغوية التي تتألَّف منها الكلمة، وجمعه: المقاطع[3].

2-4-2- مفهوم المقطع اصطلاحا:

المقطع (syllable) في اصطلاح علماء الأصوات، قريبٌ من قول العرب: مقطَّعات الكلام أي أجزاؤه التي يتحلَّل إليها ويتركَّب عنها، ويُجمِع أغلبُ علماء الأصوات العرب المحدثين في دراساتهم، على أنَّهم قد أفادوا من دراسات السابقين الأوائل في هذا المجال، ولكنَّهم توسَّعوا في دراساتهم، وأَبْحروا في مجال الدراسات التَّشكيلية الصوتية[4]. والمقطع عندهم "من حيث بناؤه المثالي أو النموذجي أكبر من الصوت **sound**، وأصغر من الكلمة؛ وإن كانت هناك كلمات تتكوَّن من مقطعٍ واحد، مثل: (مَنْ) بفتح الميم وكسرها بلا فرق، والكلمة التي تتكوَّن من مقطعٍ واحد تسمَّى (أحادية المقطع) monosyllabic word، في حين التي تتشكَّل من أكثر من مقطع يُطلق عليها (متعدِّدة المقاطع) polysyllabic word"[5]، والمقطع بهذا المعنى يختلف عن الصوت الهجائي؛ فهو صوت مركَّب يحتوي على الصوت وصفة نطقهِ، التي تتمثَّل في الحركة، في حين يتمثَّل الصوت الهجائي في الصوت نفسه فقط[6].

---

[1] يُنظر: إنعام الحق غازي وناصر محمود: المقطع الصوتي وأهميته في الكلام العربي، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور-باكستان، ع24، 2017م، ص:226.

[2] يُنظر: لسان العرب، ص:3675-3676 مادة (قطع).

[3] يُنظر: المعجم الوسيط، ص:746 مادة(قطع).

[4] يُنظر: إنعام الحق غازي وناصر محمود: المقطع الصوتي وأهميته في الكلام العربي، ص:214.

[5] كمال بشر: علم الأصوات، ج3، ص:503-504.

[6] يُنظر: محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة (دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية)، دار النشر للجامعات، ط2، القاهرة، 2011م، ص: 41.

و يُمكن تعريف المقطع بأنَّه "كتلة صوتية أو مجموعة أصوات تُنْطَق مستقلة أو منفصلة عمَّا قبلها وبعدها وتَنْتُج بضغطة واحدة، يُمكن أن تُسبق بصامت أو تُتبع بصامت أو بحركة قصيرة أو طويلة، وقد يأتي متبوعًا بصوت جامد أو اثنين، وتكون الحركة فيه قمَّة إسماعٍ بالنِّسبة لغيره من الأصوات الأخرى التي يتكوَّن منها المقطع"[(1)] وهو بهذه الاحتمالات من التتابع بين الصوامت والصوائت لا يخرج عن ستة أنواع.

2-4-3- أنواع المقاطع في اللغة العربية: للمقطع في اللغة العربية ستة أنواع هي[(2)]:

- المقطع القصير المفتوح: ويتشكَّل من صوتٍ صامتٍ وصائتٍ قصير (ص+ ح)[(*)]، مثل كلمة (كَتَبَ).

والكتابة المقطعية لها هي: ك -َ/ت -َ/ ب -َ/

والرموز هي : ص ح/ص ح/ ص ح/

- المقطع المتوسِّط المغلق: ويتشكَّل من صوتٍ صامتٍ وصائتٍ قصيرٍ وصوتٍ صامت (ص+ ح+ ص) مثل أداة الاستفهام (هلْ): هـ - َ - لْ ←——— ص ح ص

- المقطع المتوسِّط المفتوح: ويتشكَّل من صوت صامت وصائت طويل (ص+ ح+ ح)، مثل المقطع الأوّل من كلمة (كاتب): كَا : ك -َ - ا ←——— ص ح ح

- المقطع الطويل المغلق بصامت: ويتشكَّل من صوتٍ صامت وصائت طويل وصوت صامت (ص+ح+ح+ص)، مثل كلمة(مَالْ): م-َ - ا - لْ ←——— ص ح ح ص

- المقطع الطويل المزدوج الاغلاق(بصامتين): وهو نوعان: الأوّل يتشكّل من صوت صامت وصائت قصير وصوتين صامتين متوالين (ص+ ح +ص +ص) مثل :

كلمة(شَعْبْ): ش -َ - ع- ب ←———ص ح ص ص.

والثاني يتشكَّل من صوت صامت وصائت طويل وصوتين صامتين متوالين(ص+ ح+ ح+ ص+ ص)، مثل كلمة(بازْ): ب -َ - ا- ر- ر ←———ص ح ح ص ص.

وهذه الأنواع المقطعية يحكمها -كما هو مبيَّن- نوعين من التَّقسيم[(3)]:

النوع الأوَّل: من حيث الكميَّة، ويشمل: المقطع القصير(ص ح) والمقطع المتوسِّط (ص ح ص) و(ص ح ح) والمقطع الطويل (ص ح ح ص) و(ص ح ص ص) و(ص ح ح ص ص)، "ولكلِّ مقطع صوتي كمٌّ من الزمن، فإذا قدَّرنا المقطع القصير المفتوح بوحدة زمنية واحدة، فإنَّ المقطع الطويل المفتوح يُقدَّر حينئذٍ بوحدتين زمنيتين"[(4)].

---

(1) إنعام الحق غازي وناصر محمود: المقطع الصوتي وأهميته في الكلام العربي، ص:217.

(2) يُنظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص:510-511.

(*) يُشير الرمز (ص) إلى كلمة (صامت)، ويُشير الرمز (ح) إلى كلمة (حركة).

(3) يُنظر: سعيد شواهنة: إشكالية الميزان الصرفي وإحلال المقطع الصوتي، مجلّة المجمّع، ع7، 2013م، ص: 127.

(4) ممدوح عبد الرحمان: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ص: 51.

النوع الثاني: من حيث النهاية، ويشمل: المقطع المفتوح (أو المتحرِّك open)، وهو المقطع الذي ينتهي بصوت لين قصير(ح) أو طويل(ح ح)، والمقطع المغلق (أو الساكن closed) وهو المقطع الذي ينتهي بصوت صامت(ص).
وبلا شكّ أنَّ المقاطع الصوتية تلعب دورًا بارزًا في إيقاع الكلام، ولكن نُرجئ الحديث عن هذا الدَّور، بعد عرض عينة من كلِّ موشحة من الموشحات السابقة، وهي القفل الأوَّل مع الدور الذي يليه، حتَّى نقف على تشكيلها المقطعي:

1– موشحة (أيّها الساقي) لابن زهر:

- **أيّها السّاقي إليك المشتكى**

أَيْ	يُ	هَسْ	سَا	قِي	إِ	لَيْ	كَلْ	مُشْ	تَ	كَى
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط
مغلق	مفتوح	مغلق	مفتوح	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح

- **قد دعوناك وإن لم تسمَعِ**

قَدْ	دَ	عَوْ	نَا	كَ	وَ	إِنْ	لَمْ	تَسْ	مَ	عِي
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
متوسط	قصير	متوسط	متوسط	قصير	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط
مغلق	مفتوح	مغلق	مفتوح	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح

- **ونديمٌ هِمْتُ في غرّتهِ**

وَ	نَ	دِي	مُنْ	هِمْ	تُ	فِي	غُرْ	رَ	تِ	هِي
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
قصير	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	قصير	قصير	متوسط
مفتوح	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح	مفتوح	مفتوح

- **وسقاني الرّاح من راحتهِ**

وَ	سَ	قَا	نِرْ	رَا	حَ	مِنْ	رَا	حَ	تِ	هِي
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح
قصير	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	قصير	قصير	متوسط
مفتوح	مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح	مفتوح	مفتوح	مفتوح

- **فإذا ما صحَ من سكرتهِ**

فَ	إِ	ذَا	مَا	صَ	حَ	مِنْ	سَكْ	رَ	تِ	هِي
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
قصير	قصير	متوسط	متوسط	قصير	قصير	متوسط	متوسط	قصير	قصير	متوسط
مفتوح	مفتوح	مفتوح	مفتوح	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح	مفتوح

ويُمكن معرفة نسبة تردُّد المقاطع بأنواعها المختلفة في العيِّنة السابقة، من خلال الجدول الإحصائي التالي:

المقاطع / الأرقام	من حيث الكمية			من حيث النهاية	
	مقطع قصير	مقطع متوسط	مقطع طويل	مقطع مفتوح	مقطع مغلق
عدد مرّات التردّد	23	32	00	38	17
نسبة التردّد	% 41.82	%58.18	%00	%69.09	%30.91

2- موشحة (هل درى) لابن سهل:

- هل درى ظبي الحمى أن قد حمى

هَلْ	دَ	رَى	ظَبْ	يُلْ	حِ	مَى	أَنْ	قَدْ	حَ	مَى
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط
مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح

- قلبَ صبٍّ حلّهُ عن مكْنسِ

قَلْ	بَ	صَبْ	بِنْ	حَلْ	لَ	هُو	عَنْ	مَكْ	نَ	سِي
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط
مغلق	مفتوح	مغلق	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح

- فهْوَ في حرٍّ وخَفْقٍ مثلما

فَهْ	وَ	فِي	حَرْ	رِنْ	وَ	خَفْ	قِنْ	مِثْ	لَ	مَا
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط
مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مغلق	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح

- لعِبَتْ ريح الصّبا بالقبسِ

لَ	عِ	بَتْ	رِي	حُصْ	صِ	بَا	بِلْ	قَ	بَ	سِي
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
قصير	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	قصير	قصير	متوسط
مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح	مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح	مفتوح	مفتوح

- يا بدورا أطلعت يوم النّوى

يَا	بُ	دُو	رَنْ	أَطْ	لَ	عَتْ	يَوْ	مَنْ	نَ	وَى
ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط
مفتوح	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مغلق	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح

- غُرَرا تسلك بي نهج الغررْ

غُ	رَ	رَنْ	تَسْ	لُ	كُ	بِي	نَهْ	جَلْ	غُ	رَرْ
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
قصير	قصير	متوسط	متوسط	قصير	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط
مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مغلق

- ما لنفسي وحدها ذنْبٌ سوى

مَا	لِ	نَفْ	سِي	وَحْ	دَ	هَا	ذَنْ	بُنْ	سِ	وَى
ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط
مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح	مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح

- منكمُ الحسن و من عيني النّظرْ

مِنْ	كُ	مُلْ	حُسْ	نُ	وَ	مِنْ	عَيْ	نِنْ	نَ	ظَرْ
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
متوسط	قصير	متوسط	متوسط	قصير	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط
مغلق	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مغلق	مفتوح	مغلق

- أجتني اللّذات مكلوم الجوى

أَجْ	تَ	نِلْ	لَذْ	ذَا	تِ	مَكْ	لُو	مَلْ	جَ	وَى
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط
مغلق	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح	مغلق	مفتوح	مفتوح

- والتذاذي من حبيبي بالفكرْ

وَلْ	تِ	ذَا	ذِي	مِنْ	حَ	بِي	بِي	بِلْ	فِ	كَرْ
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط
مغلق	مفتوح	مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح	مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح	مغلق

ونورد في الجدول التالي نسبة تردُّد كلُّ نوع من أنواع المقاطع السابقة، كما يلي:

المقاطع / الأرقام	من حيث الكمية			من حيث النهاية	
	مقطع قصير	مقطع متوسط	مقطع طويل	مقطع مفتوح	مقطع مغلق
عدد مرّات التردّد	35	75	00	60	50
نسبة التردّد	%31.82	%68.18	%00	%54.55	%45.45

3- موشحة(جادك الغيث) لابن الخطيب:

- جادك الغيث إذا الغيث همى

جَا	دَ	كَلْ	غَيْ	ثُ	إِ	ذَلْ	غَيْ	ثُ	هَ	مَى
ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
متوسط	قصير	متوسط	متوسط	قصير	قصير	متوسط	متوسط	قصير	قصير	متوسط
مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح	مفتوح

- يا زمان الوصل بالأندلسِ

يَا	زَ	مَا	نَلْ	وَصْ	لِ	بِلْ	أَنْ	دَ	لُ	سِي
ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	قصير	قصير	متوسط
مفتوح	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح	مفتوح

- لم يكن وصلك إلاّ حلُما

لَمْ	يَ	كُنْ	وَصْ	لُ	كَ	إِلْ	لَا	حُ	لُ	مَا
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح
متوسط	قصير	متوسط	متوسط	قصير	قصير	متوسط	متوسط	قصير	قصير	متوسط
مغلق	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح	مفتوح	مفتوح	مفتوح

- في الكرى أو خلسة المختلسِ

فِلْ	كَ	رَى	أَوْ	خِلْ	سَ	تِلْ	مُخْ	تَ	لِ	سِي
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	قصير	قصير	متوسط
مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح	مفتوح

- إذ يقود الدّهر أشتات المنى

إِذْ	يَ	قُو	دُدْ	دَهْ	رُ	أَشْ	تَا	تَلْ	مُ	نَى
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط
مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مغلق	مفتوح	مغلق	مفتوح	مفتوح

- ينقل الخطو على ما يرسمُ

يَنْ	قُ	لُلْ	خَطْ	وَ	عَ	لَى	مَا	يَرْ	سِ	مُو
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
متوسط	قصير	متوسط	متوسط	قصير	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط
مغلق	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح	مفتوح	مفتوح	مغلق	مفتوح	مفتوح

- زُمرًا بين فُرادى وثنا

زُ	مَ	رَنْ	بَيْ	نَ	فُ	رَا	دَى	وَ	ثُ	نَا
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح
متوسط	قصير	متوسط	متوسط	قصير	قصير	متوسط	متوسط	قصير	قصير	متوسط
مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح	مفتوح	مفتوح	مفتوح	مفتوح	مفتوح

- مثلما يدعو الوفود الموسمُ

مِثْ	لَ	مَا	يَدْ	عُلْ	وُ	فُو	دَلْ	مَوْ	سِ	مُو
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط
مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح

- والحيا قد جلّل الرّوض سنا

وَلْ	حَ	يَا	قَدْ	جَلْ	لَ	لَرْ	رَوْ	ضَ	سَ	نَا
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	قصير	قصير	متوسط
مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح	مفتوح

- فثُغور الزّهر منه تبسمُ

فَ	ثُ	غُو	رُزْ	زَهْ	رِ	مِنْ	هُو	تَبْ	سِ	مُو
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
قصير	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	قصير	متوسط
مفتوح	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مغلق	مفتوح	مغلق	مفتوح	مفتوح

والجدول التالي يُوضِّح أيضًا نسبة تردُّد كلِّ نوع، من أنواع المقاطع الواردة في العيِّنة السابقة:

المقاطع / نوع الاحصاء	من حيث الكمية			من حيث النهاية	
	مقطع قصير	مقطع متوسط	مقطع طويل	مقطع مفتوح	مقطع مغلق
عدد مرّات التردّد	42	68	00	68	42
نسبة التردّد	%38.18	%61.82	%00	%61.82	%38.18

من خلال النظر في هذه الاحصائيات المختلفة للنَّماذج الثلاثة المختارة، نورد هنا أهم الملاحظات:

- يشتمل بيت ابن زهر (القفل مع الدور) على خمسة وخمسون (55) مقطعا، في حين يشتمل بيت كل من ابن سهل وابن الخطيب على مائة وعشرة (110) مقاطع، والفرق بينهما هو عدد الأغصان والأسماط فقط، ولو نظرنا في تركيبة كلِّ غصنٍ أو سمط على حدى –كما هو موضَّح- لوجدنا عدد المقاطع واحدٌ في جميع الأقفال والأدوار، وهو أحد عشر (11) مقطعًا في الموشحات الثلاثة، وهذا على اعتبار أنَّهَا نُظمت على وزن واحد، هو بحر الرَّمل (محذوف العروض والضرب)، وهذا البحر الذي يتَّسم بالسرعة الإيقاعية، تواترت فيه ثلاثة أنساق من المقاطع هي: المقطع القصير المفتوح (ص ح)، والمقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)، والمقطع المتوسِّط المغلق (ص ح ص)، وهذه الأنواع الثلاثة أكثر شيوعًا بين المقاطع، وهي التي تُكوِّن الكثرة الغالبة من الكلام العربي، وهي التي يتكوَّن منها نسج الكلمة العربية، وقد تقع في أوَّل الكلمة أو وسطها أو آخرها فليس منها ما يختص بموضع ما من الكلمة[(1)] ، وانعدمت هنا المقاطع الطويلة(ص ح ص ص) و(ص ح ح ص) و(ص ح ح ص ص)، وهذه المقاطع كما يُبيِّن ذلك الباحثون في مجال الصوتيات، قليلة الشيوع ولا تكون إلاَّ في أواخر الكلمات وحين الوقف[(2)]، وموضع الوقف هنا هو القافية، وقد جنح فيها الوشاحون إلى توظيف القافية المطلقة التي شكَّلت مقطع متوسِّط مفتوح (ص ح ح)، باستثناء قافية الفقرة الثانية من دور موشحة ابن سهل، التي جاءت مقيَّدة فشكَّلت مقطع متوسِّط مغلق(ص ح ص).

- بالنظر في نتائج توزيع المقاطع بأنواعها المختلفة عند الوشاحين، كلٌّ على حدة، نجدها متقاربة في النتائج العامة؛ إذ يزيد عدد المقاطع المتوسِّطة على عدد المقاطع القصيرة، وهو أمرٌ طبيعي، وراجع من جهة إلى كون اللُّغة العربية تميل في تطوُّرها إلى التخلُّص من توالي المقطع القصير (ص ح)[(3)]، ومن جهة أخرى إلى كون المقطع المتوسِّط، يمنح فرصًا أكثر للتنويع، بحكم اشتماله على نوعين من المقاطع (ص ح ح) و(ص ح ص).

كما يزيد عدد المقاطع المفتوحة -قصيرة كانت أم متوسطة- على عدد المقاطع المغلقة، وهذا ما يُؤَكِّد لنا مرَّة أخرى، تركيز الوشاح على استغلال الطاقات الكامنة في الصوائت، وبخاصة الطويلة منها "والمقاطع الطويلة المفتوحة[(*)] لها أهمية خاصة عند العرب، وبخاصة في هذا النوع من الشعر [الشعر الغنائي]، إذ تُهَيِّئ للشاعر المنشد مجالاً رحبا لتفخيم الحركات وإشباع الألفاظ على نحو يُمكِّنه من تحقيق أداء الصوت من ناحية، وتعزيز

(1) يُنظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص:93-94.

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص:93.

(3) يُنظر: المرجع نفسه، ص:93.

(*) يختلف الدارسون في تسمية هذه المقاطع، فنجد المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) يُسمى عند بعض الدارسين المقطع الطويل المفتوح.

أغراضه الشعرية من ناحية أخرى فهو يمدُّ بها صوته فيملأ بها أنفاسه، وكان هذا عندهم صفة من لوازم الشعر الجيّد"[1]، كما أنّها "بمثابة متنفّسات للتّعبير ومنافذ لاسترواح النّفس"[2]، وقد وقع هذا المقطع -بالإضافة إلى موضعه من القافية المطلقة- في كلمات مثل:(الساقي، سقاني، راحته، درى، الحمى، ريح، بدورا، جادك زمان، الكرى، يقود،.....)، وهذا المقطع كان له رَجْعُه وصَدَاه من الناحية الإيقاعية، إذ أعطى هذا "المقطع الطويل المفتوح الانطلاقة الحرَّة للصوت الذي يُصدره الشاعر من أعماقه ليَسْتَحْوِذ على أطول فترة زمنية ممكنة"[3].

- ولكن هذا التفوُّق في نسبة تردُّد المقاطع المفتوحة، لا يُلغِي نسبة تردُّد المقاطع المغلقة، وإذا وقفنا قليلاً عند النتائج الجزئية السابقة، وخصوصًا عند ابن سهل؛ فإنَّنَا نجد حضورًا معتبرًا للمقاطع المغلقة عنده، إذ بلغت نسبة تردُّدِها، خمس وأربعون فاصل خمس وأربعون بالمائة (45.45%)، وهذا راجعٌ من جهة، إلى احتفائه باختيار الكلمات التي لا تُظهر حركاتها الإعرابية أو على الأقل التي تنتهي بالسكون، كأدوات الاستفهام وحروف الجر وغيرها، ومنها قوله في المثال السابق(هلْ، أنْ، قدْ، عنْ، لعبتْ، منْ...)، بالإضافة إلى ميله إلى توظيف القافية المقيَّدة-كما مرَّ بنا- وهي تنتهي بالمقطع المغلق. ومن جهة أخرى فإنَّ هذا التشكيل المقطعي بهذا النَّسق من التوزيع والتواتر المتنوّع بين القصر والطول، والانفتاح والانغلاق (ص ح) (ص ح ح) (ص ح ص)، عمل على إثراء البنية الإيقاعية وجمالها، فزمن النُّطق يختلف من مقطعٍ إلى آخر، تبعًا لطوله أو قصره، وانفتاحه أو انغلاقه، وكلُّ هذا يخضع لنظامٍ خاص يُؤدِّي إلى انسجام المقاطع في تواليها، بشكلٍ يجعلنا نستشعر ذلك الانسجام بما يُثيره فينا من انتباهٍ عجيب، وتوقُّعٍ لمقاطع خاصة تتوالى حتَّى تُشكِّل سلسلة متَّصلة الحلقات، لا تَنْبُو إحدى حلقاتها عن الأخرى، وكلُّ هذا يحكمه الذَّوق العربي الأَصيل، الذي يَنْفُر مثلاً، من توالي أربعة مقاطع متحرِّكة، ويجعل هذا العدد، أقصى ما يُمكن أن يجتمع من الحركات في الكلمة الواحدة، في حين يَسْتَسِيغ توالي أربعة مقاطع مغلقة،

كما نجد النَّوع الثاني (ص ح ح) مقيَّدًا وغير مألوف في الكلام العربي، الذي لا يسمح بتوالي أكثر من اثنين من هذا النوع[4]. والوشاح في كلِّ هذا كان يختار ما هو أيسر وأخفُّ، وكان يختار من المقاطع ما يتماشى والذَّوق العربي الأصيل؛ ولهذا لم يخرج في توظيفه لها عن الأنواع الثلاثة الأولى، والتي جمع بينها في توالٍ منسجم، جعلها "كالعقد المنظوم تَتَّخذ الخرزة من خرزاته في موضعٍ ما، شكلاً خاصًا وحجمًا خاصًا ولونًا خاصًا...منسجمة مع نظام هذا العقد"[5].

[1] ممدوح عبد الرحمان: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ص:91.

[2] المرجع نفسه، ص:73.

[3] نور الهدى لوشن: علم الدلالة دراسةً وتطبيقًا، منشورات جامعة قاز يونس، ط1، بنغازي، 1995م، ص:128.

[4] يُنظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص:92-93.

[5] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص:11.

3- تكرار الألفاظ:

عرفنا الآن أنَّ الأصوات والمقاطع كان لهُما أثرٌ فعَّال في تشكيل البنية الإيقاعية داخل نصوص الموشحات، "فهما يُمثِّلان سلسلة عنقودية لا تقف معزولة أو ثابتة، بل في حركة واستمرارية من الاختيار والترتيب الصوتي، يكون ناتجها وحدات صوتية مفردة ومركَّبة"(1)، وهذه الوحدات الصوتية المفردة الناتجة عن التَّفاعل المستمر بين الأصوات، هي الأخرى، لا تكتسب قيمتها على المستويين الدلالي والصوتي إلاَّ من خلال التفاعل فيما بينها داخل النَّص الشعري، مشكِّلة بذلك نسقًا لفظيًا يختاره الشاعر بعناية ومهارة؛ ليمنح نصَّه القدرة على الإقناع والإمتاع معًا، عن طريق تحقيق التزاوج بين المستويين الصوتي والدلالي(2)؛ "لأنَّ الألفاظ تكتسب طاقاتها الإيحائية من أنظمتها العلائقية المتباينة التي تلوّن البنية التكرارية للنَّص بألوان الطَّيف الفنّي" (3).

ويقوم هذا النَّوع من التِّكرار اللفظي على استخدام الشَّاعر مرَّتين أو أكثر، وفي البيت الواحد كلماتٍ لها نفس الجذر أو كلمات لها جذور متقاربة من بعضها البعض.(4)

والحقُّ أنَّ القدماء نظروا إلى تكرار الألفاظ من عدَّة زوايا، ومن ثمَّ أخذ عندهم عدَّة أنماط، لكلِّ نمطٍ اسمه الخاص به، تبعًا لصورته الشكلية التي جاء عليها وتبعًا للنَّاتج الدَّلالي الذي يفرزه، فهناك "المجاورة" التي ترصد شكلاً تكراريًا يعتمد على القرب بين الألفاظ، وهناك "الترديد" الذي يقوم -هو الآخر- على نوعٍ من التِّكرار الذي تستقرُّ فيه اللَّفظة، في تركيب أو بيت شعري لتؤدِّي معنى معينًا، ثمّ تعود لتستقرَّ في تركيبٍ آخر لتؤدِّي دورًا جديدًا، وهناك "تشابه الأطراف"، وهو في تكوينه الشَّكلي قريب من النَّمط السابق، مع إضافةٍ لها أهمِّيتها من حيث أصبح الالتزام بموضع مُحدَّد في الصياغة، هو المميّز الأساسي له، فاللَّفظة الأولى تقع ختامًا لجملة أو بيت شعري، واللَّفظة الثانية تقع افتتاحًا لجملة أو بيت آخر، وقد تتكاثر الألفاظ المكرَّرة في هذا النَّمط لكنْ مع احتفاظها بالبعد المكاني، وهناك "ردّ الأعجاز على الصدور" وهو نمطٌ تكراري آخر يعتمد على تحويل الشَّكل التعبيري إلى بنية مغلقة بدايتها هي نهايتها، وتكاد التَّسمية ذاتها تَشِي بهذا النَّاتج الدَّلالي، وهناك التَّطريز والتَّجنيس والتَّذييل....إلى غير ذلك من الأنماط(5).

وأوَّل ما نقف عنده هنا، في تناولنا لإيقاع الألفاظ، هو شيوع هذه الظاهرة في الموشحات المدروسة؛ إذ فَطَنَ الوشاحون إلى هذه الوظيفة الحسَّاسة للتِّكرار اللَّفظي، فأخْضَعُوه للتَّجريب والتَّجديد، وراحوا يَسْتَثْرِفُون طاقاته، ويكيِّفونه إلى طبيعة تجاربهم الشعرية الثرية، فتعدَّدت مستوياته وتنوَّعت(6).

وأوَّل البُنَى التِّكرارية التي نعرض لها هنا -من خلال الموشحات المدروسة- هي:

---

(1) مُحَّد عبد الرحمان عطا الله: التشكيل الموسيقي وأثره في إبداع الدلالة(ميمية المتنبي نموذجا)، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2011م، ص: 53.

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 53.

(3) مُحَّد مصطفى كلاب: بنية التكرار في شعر أدونيس، ص:78.

(4) يُنظر: جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون وآخرون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء- المغرب، 1996م، ص:228.

(5) يُنظر: مُحَّد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص: 381.

(6) يُنظر: مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، ص:267.

3-1- الجناس (التَّجنيس):

يُعرَّف الجناس أو التَّجنيس بأنَّه تشابه الكلمتَيْن في النُّطق واختلافهما في المعنى، والمتتبّع لكتب البلاغة يجده ينقسم إلى قسمين رئيسيين هما: الجناس التام والجناس غير التام أو النَّاقص.

ويُقصد بالجناس التَّام ما اتَّفق طرفاه في أربعة أمور هي: جنس الحروف وعددها وضبطها وترتيبها، أمَّا الجناس غير التَّام فهو ما اختلف طرفاه في واحدٍ من الأمور الأربعة المتقدِّمة[1].

ويُعدُّ الجناس من أكثرِ البُنى التكرارية إيقاعًا، وذلك لما يمتاز به من خاصية التِّكرار والتَّرجيع اللَّذان يسمحان بتكثيف جرس الأصوات وإبرازها، ممَّا يُغذِّي التَّرجيع الإيقاعي الذي تتحدَّد ملامحه وفقًا لما يمتاز به السياق الحالي والمقالي من حركةٍ ونشاط، ووفقًا لموقعه من هذا السياق، ولمدى تماثل الأطراف ومواصفاتها الإيقاعية الخاصة[2]، إلاَّ أنَّ خاصية التَّرجيع الإيقاعي هذه، لا يُمكن أن تتمَّ بمعزلٍ عن المعنى، ولهذا أكَّد عبد القاهر الجرجاني "أنَّ ما يُعطي التَّجنيس من الفضيلة، أمرٌ لم يتمَّ إلاّ بنُصرة المعنى، إذ لو كان باللَّفظ وحده لما كان فيه إلاّ مستحسنٌ، ولما وُجد فيه معيبٌ مستهجَن"[3].

وقد طرق الوشاحون الجناس بأنواعه، بل يُمكن عدُّه من أكثر البُنى التكرارية دورانًا في موشحاتهم، حيث استخدموه بكثرة لا سيَّمَا في قوافي الأدوار والأقفال، ومن ذلك قول ابن زهر من موشحة (هل لقلبي)[4]:

كَتَمُوا الارْتِحَالاَ   عَنْ كَئِيبٍ نكَالاَ
ثُمَّ زَمُّوا **الجِمَالاَ**   وَعَلَوْهَا **الجَمَالاَ**
حَيْثُ سَارُوا **أَنَارُوا**   وَاللَّيَالِي **أَصَارُوا**   صَبَاحَا

فالجناس هنا وقع بين(الجِمَالاَ، الجَمَالاَ)، وقد اختلفت الحركة في حرف الجيم، وهو جناس ناقص، ووقع أيضا بين(أناروا، أصاروا) حيث اختلف الحرف الثاني (النون والصاد).

ومن ذلك أيضا قول ابن سهل من موشحة (يا لحظات للفتن)[5]:

النُّصْحُ لِلاَّحِي **مُبَاحْ**   أَمَّا قَبُولُهُ **فَلاَ**
عَلَّقْتُهَا وَجْهَ **صَبَاحْ**   رِيقَ **طِلاً** عَيْنِي **طَلاَ**
كَالظَّبْيُ تَغْرُهُ **أَقَاحْ**   مِمَّا ارْتَعَاهُ **بِالفَلاَ**

والجناس هنا جاء أفقيًا وعموديًا في وقتٍ واحد: عموديًا حين وقع في موضع القافية من كلِّ غصن؛ أي بين (مباح، صباح)، وهو جناس ناقص، اختلف فيه الحرف الأوَّل من الميم إلى الصاد، وبين(فلا، طلا، فلا) وهو جناس ناقص، بالنَّظر إلى اللَّفظتين الأولى والثانية، ولكنَّه جناس تام بالنَّظر إلى اللَّفظة الأولى

[1] يُنظر: عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية، ص: 336.
[2] يُنظر: إبتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص:302.
[3] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمود مُحَّد شاكر، دار المدني، د.ط، جدّة، د.ت، ص: 8.
[4] جيش التوشيح، ص:198.
[5] الديوان، ص:292.

والثالثة؛أي بين (فلا، فلا)، فاللَّفظتان متشابهتان نطقًا مختلفتان معنى؛ لأنَّ (فلا) الأولى أداة نفي تفيد بأن النُّصح مباحٌ للأثّم أمَّا قبوله فليس مباح، في حين أفادت (فلا) الثانية جمعًا للفَلاَة، وهي الأرض الواسعة المُقْفِرَة[1].

أمّا أفقيًا، فحين وقع بين (طِلاً وطَلا) وهو أيضا جناس ناقص، اختلفت فيه حركة حرف الطاء بين الكسرة والفتحة، وقد أدَّت إلى اختلاف في المعنى فـ(طِلا) تعني اللَّذة والخمر وكلُّ ما له علاقة بهما، أمَّا (طَلا) فتُطلق على ولد الظبية[2].

وهذا النَّوع من الجناس المرتبط بالقافية، كثيرٌ في الموشحات المدروسة، ولا تكاد تخلو من وجوده أيّ موشحة، وهذا راجعٌ إلى إحساس الوشاحين بالدور الذي يلعبه الجناس في موضع القافية، وقد أشار جون كوين إلى ذلك حين قال: "ينبغي أن تُجعل القافية ما أمكن بين كلماتٍ شديدة الاتِّفاق فيما بينها في الصوت، وشديدة الاختلاف فيما بينها في المعنى، وهذا ما تُحقِّقه تمامًا القوافي القائمة على(التجانس)...يضع الكلمات المتشابهة في مكان متشابه، وهو بهذا يزرع الغموض"[3].

وقريب من ذلك أيضًا قول ابن الخطيب، من موشحة (زمن الأنس)[4]:

أَضْـحَكَ الفَجْـرُ مَبْـسِمَ **الـشَّرْقِ**	فاسْـــــتَرَابَ الظَّـــــلاَمْ
وَانْتَــضَى الأُفْــقُ صَــارِمَ **البَــرْقِ**	مِـــنْ قِـــرَابِ **الغَمَـــامْ**
وَتَجَلَّـــــتْ تَرَايِـــبُ **الــــوُرْقِ**	دُرَّ زَهْـــــرِ **الكَمَـــــامْ**

فالجناس هنا وقع بين (الشرق، البرق، الورق) من جهة وهو جناس ناقص، وبين (الغمام، الكمامْ) من جهة أخرى، وهو أيضًا جناس ناقص.

وقد يعمد الوشاح إلى تكرار الكلمة التي يأتي بها في نهاية الفقرة الأولى من الغصن أو السمط، وتكون الكلمتين مختلفتين في المعنى متَّفِقَتَيْن في اللَّفظ، ومن أكثر الأمثلة توظيفًا لهذا النَّوع، نجد موشحة (قلبي من الحبّ) لابن زهر، التي لجأ فيها الوشاح إلى التزام هذا النَّوع من الجناس في سائر أقفال وأدوار الموشحة، من ذلك قوله[5]:

قَلْـبِي مِـنَ الحُـبِّ غَيْـرُ **صَــاحِ**	**صَاحِ**
وَإِنْ لَحَـــانِي عَلَـــى **المِــــلاَحِ**	**لاَحِ**
وَإِنَّمَــــا بُغْيَــــةُ **اقتِرَاحِـــــي**	**رَاحِي**
وَإِنْ دَرَى قِــــصَّتِي **وَشَــــانِي**	**شَانِي**
وَبِي مِــنَ الحُــبِّ قَــدْ **تَسَلْــسَلْ**	**سَلْسَلْ**
فِي صُــورَةِ الــدَّمْعِ بَعْــدَمَا **أَنْهَــلْ**	**مَنْهَلْ**

[1] المعجم الوسيط، ص:702.

[2] المرجع نفسه، ص:565.

[3] جون كوين: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د.ط، القاهرة، د.ت، ص:89.

[4] الإحاطة، ج4، ص:526.

[5] عقود اللآل، ص:233.

وَالعُـــودُ عِنْـــدِي لـــمَنْ **تَأَوَّلْ**	**أَوَّلْ**
وَالحُـــسْنُ فِيـــه عَلـــىَ **المَثَـــانِي**	**ثَانِي**
يَا أُمَّ الـــسَّعْدِ بِاسْـــمِ **الـــسَّعُودِ**	**عُودِي**
وَبَعْـــدَ حِـــينٍ مِـــنَ **الهُجُـــودِ**	**جُودِي**
عَلـــى مَلِيـــكٍ تَحْـــتَ **البُنُـــودِ**	**نُودِي**
فَقَـــالَ إِنِّي بمَـــنْ **دَعَـــانِي**	**عَانِي**

...............إلخ الموشحة

والموشحة هنا تسير على نمطٍ واحد، ولا ترتبط بالإطار التقليدي لفنِّ الموشح، والفقرة الثانية من كلِّ غصنٍ أو دورٍ، هي تكرار لبعض حروف الكلمة الأخيرة من الفقرة الأولى كما هو موضَّح، وبذلك "فهو يُشبه صدى الكلمة حين ترتدُّ إلى قائلها حيث لا يسمع إلاَّ هذا الجزء الأخير، وهو نمط مُبْتَكر للموسيقى الشعرية يصلح للغناء والتطريب"[(1)].

ونجد عند ابن سهل أيضًا، موشحة اعتمد فيها الطريقة نفسها، ولكن في الأدوار دون الأقفال، وهي موشحة (يا ناصحا)، التي يقول في دورها الأوّل[(2)]:

هَـــوَاكَ يَا فِتْنَـــةَ **الأَنَامِ**	**نَامِ**	وَالـــــــصَّبْرُ زُورْ
أَتَيْـــتَ مُـــسْتَبْعَدَ **المَـــرَامِ**	**رَامِ**	سَـــــهْمَ الفُتُـــورْ
وَجِئْتَ بِالسِّحْرِ فِي **انْتِظَامِ**	**ظَامِ**	إِلىَ الـــــــصُّدُورْ

ويقول في الدور الأخير:

رِيمٌ رَمَى القَلْبَ عَنْ **كنَاسِ**	**نَاسِ**	إِلاَّ المطَـــــــــالْ
صِلْنِي وَكُـنْ يَا قَـضِيبَ **آسِ**	**آسِي**	دَاءَ الخَبَـــــــــالْ
مَـا صَـحَّ بِالـنَّصِ **وَالقِيَـاسِ**	**يَاسِي**	مِـــنَ الوِصَـــالْ

وقد زاد هذا التَّجنيس من النَّغم المتصاعد في قافية الشطر الرئيسي وتفعيلة الذيل، من خلال الألفاظ: (الأنام، نام) (المرام، رام) (انتظام، ظام) (كناس، ناس) (آس، آسي) (القياس، ياسي)...إلخ، وبهذا الترتيب الإيقاعي "الناشئ عن علاقات التآلف بين عنصري الجناس دالاً ومدلولاً، ليُلفت انتباه المتلقي ويُقنعه بفكرة التنفيس عن النَّفس في مجالس الأنس المطروحة في نسيج الأبيات [الأدوار]، فالشاعر بهذا الجذب وطريقة الإقناع أعطى لنصه وموسيقاه الجمالية والقيمة الفنية العالية"[(3)].

(1) حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، ج2، ص:61.
(2) الديوان، ص:335.
(3) آزاد محمّد كريم الباجلاني: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، ص357

وهذه المهارة في الصنعة والقدرة على التَّلاعب اللَّفظي الناتجة عن الجناس، لا تقتصر على قوافي الأدوار والأقفال فحسب، وإنَّما تمتد لتشمل أيضًا حشو الأبيات، ومن ذلك قول ابن الخطيب من موشحة (يا ليت شعري)[1]:

وَهُــوَ عَلَـى المُلْـكِ الرَّفِيـعِ الجِنَـابْ **حِرْزٌ حَرِيزٌ** مِنْ **خُطُورِ الخُطُوبْ**

ويقول فيها:

وَيَرْتَجِـــي حِينًـــا وَحِينًـــا يَهَـــابْ **كَالغَيْثِ** أو **كَاللَّيْثِ** عِنْدَ الهُبُوبْ

فهنا وقع الجناس الناقص بين (حرز، حريز) (خطور، خطوب) في المثال الأوّل، وفي فقرة واحدة، ممَّا ساعد على رَفْعِ وتيرة الإيقاع؛ بما فيه من مزايا إيقاعية تقوم على التَّشابه، والتَّماثل والتَّرجيع، وهو ما يُؤدي إلى استقطاب السمع، وجذب الخيال لتتبُّع عناصر التَّشابه الصوتي، التي تنطوي على اختلاف معنوي يدعو إلى المقارنة والبحث عن الفروق والاختلافات، ممَّا يُؤدي إلى نشاط خيالي معنوي متكامل في حيِّز التَّماثل[2].

وقد انتبه عبد القاهر الجرجاني للفاعلية النَّفسية التي يتركها الجناس في المتلقي، فيقول: "وذلك أنَّك تتوهَّم قبل أن ترد عليك آخر الكلمة ...، أنَّها هي التي مضت، وقد أرادت أن تجيئك ثانية وتعود إليك مؤكَّدة، حتَّى إذا تمكَّن في نفسك تمامها، ووعى سمعك آخرها، انصرفت عن ظنِّك الأوَّل وزلَّت عن الذي سبق من التَّخييل، وفي ذلك ما ذكرت لك من طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها"[3]؛ فمثلاً حين يسمع المتلقي عبارة خطور الخطوب، يخيَّل إليه قبل أن ينطق حرف الباء أنَّ كلمة خطور ستتكرَّر لغرضِ التَّوكيد، حتى إذا ما سمع نهايتها، نشط خياله معها بحثًا عن تصور جديد لسرٍّ جمالها الإيقاعي.

كما وقع الجناس بين (الغيث، اللَّيث)، وهو جناس ناقص جاء به الوشاح في الفقرة الثانية، وعزَّزه في الفقرة الأولى بالطباق بين (يرتجي، يهاب)، ثمَّ رتَّبهما بصورة تزيد في إيقاع هذا القفل فذكر الرَّجاء للغيث والهيبة للَّيث، وأضاف لهما تكرار لفظة (حينا)، وبكلِّ هذا الحشد للمظاهر الإيقاعية تمكَّن من إحكام وإثراء الإيقاع العام.

ومع كثرة توظيف الوشاح للجناس الناقص، وشيوعه في معظم الموشحات، إلاَّ أنَّ هذا لا يعدم مجيء الجناس التام، على نحو ما نجده عند ابن الخطيب من موشحة (يا حادي الجمال)[4]:

يَا حَـــادِيَ **الجِمَـــالِ** عَــرِّجْ عَلَــى **سَــلاَ**

قَـــدْ هَـــامَ **بِالجَمَـــالِ** قَلْــبِي وَمَـــا **سَــلاَ**

فهنا وظَّف ابن الخطيب الجناس بنوعيه: الجناس الناقص في قوله(الجِمال، الجَمال)، والجناس التام في قوله (سلاَ، سلاَ)؛ فالأولى يقصد بها مدينة (سَلاَ) بالمغرب الأقصى على المحيط، أقام فيها ابن الخطيب فترة في خلال

---

[1] المستدرك، ص:88.

[2] يُنظر: ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص: 304.

[3] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص:18.

[4] نفاضة الجراب، ج2، ص:169.

مدة عزل السلطان الغني بالله[1]، أمّا الثانية فهي من الفعل سَلاَ يَسْلوُ أي نَسِيَه وطابت نفسه بعد فراقه، وهي هنا مسبوقة بأداة النَّفي، وبذلك أفادت عدم نسيان الأيام التي قضاها بتلك المدينة.

ومن الجناس التام أيضا قوله في الموشحة نفسها:

كَـمْ مِــنْ سَــنَا **هِــلاَل** بِأُفْقِــــهِ **انْجَلَـــــى**

أَنْحَـــى عَلَـــى **الــضّلاَل** فَانْجَـــابَ **وَانْجَلَـــى**

وقع الجناس التام هنا بين (انجلى، انجلى)، فالأولى بمعنى ظهر واتَّضح وانكشف، أمَّا الثانية فبمعنى ذهب وزال[2] وقد عزَّزه بالجناس النَّاقص بين(هلال، ضلال) في نهاية الفقرة الأولى من كلِّ سمط.

ومن ذلك أيضًا قول ابن سهل من موشحة (يا لحظات للفتن)[3]:

أَهْــدَتْ إِلَى حــرِّ العِتَــابْ بَــرْد اللَّمَــى **وَقَــدْ وَقَــدْ**

فهنا جانس الوشاح بين (وقد، وقد) وهو جناس تام، إذ تشترك اللَّفظتان في النُّطق، ولكنَّهما تختلفان في المعنى؛ فالأولى مكوَّنة من (و+ قد) أي من الواو وهو حرف عطف و(قد) وهي حرف يُفيد التَّحقيق لأنَّها دخلت على الفعل الماضي[4]، أمَّا الثانية فهي فعل ماضي من وَقَدَ يوقد وقدًا ووقودًا أي اشْتَعَلَ[5].

ومن الأمثلة على ذلك أيضا، قول ابن سهل من موشحة(روض نضير)[6]:

أَقَمْتُ **سُوقَ** المنَى عَلَى **سَاقِ**

وَبِعْتُ عَقْلِي بِالخَمْرِ مِنْ **سَاقِ**

فالجناس التام هنا وقع بين(ساق، ساق)، فالأولى تعني رِجل الإنسان وهو هنا مَثَلٌ يُضرب في شدَّة الأمور[7]، ووظَّفه ابن سهل هنا دلالة على أنَّه عُنِيَ بالأمر واجتهد فيه، أمَّا الثانية فتعني الساقي وهو الذي يُقدِّم الشراب، كما نجد الجناس النَّاقص بين(سوق، ساق) في الغصن الأوَّل، وهو ما ساهم في تعزيز الإيقاع والتَّماثل الصوتي بين الكلمات.

وغير هذه الأمثلة كثير في الموشحات والتي لا تجعل مكانًا للشك حول تصدُّر الجناس للأساليب والبُنَى التِّكرارية، التي كان لها دورها الفعَّال في إثراء الإيقاع وتكثيفه بما ينسجم مع المعنى والدلالة.

---

(1) يُنظر: انطوان محسن القوّال: الموشحات الأندلسية، ص: 174.

(2) يُنظر: لسان العرب، ص:669-671.

(3) الديوان، ص:292.

(4) يُنظر: أحمد مختار عمر وآخرون: النحو الأساسي، دار السلاسل للطباعة والنشر، ط4، الكويت، 1994م، ص:319

(5) يُنظر: المعجم الوسيط، ص:1048.

(6) الديوان، ص: 316.

(7) يُنظر: المعجم الوسيط، ص: 464.

3-2- الطباق:

الطباق في أبسط مدلولاته هو جمعٌ بين معنيين متضادين أو متقابلين في الكلام[1]، وينقسم إلى عدّة أقسام بيَّنها علماء البلاغة ووضَّحوها بالأمثلة، وأشهر هذه الأقسام :طباق الإيجاب وهو الجمع بين الشيء وضدّه في الكلام، كقولك (صادق وكاذب)، وطباق السلب: هو الجمع بين فِعْلَيْ مصدرٍ واحد مُثبت ومنفي، كقولك (يعلم ولا يعلم)[2].

والطباق يبدو في ظاهره بنية غير تكرارية، لكنَّنا أدرجناه هنا ضمن البُنى التكرارية؛ لأنَّه يقوم على عنصر إيقاعي أساس هو التَّضاد والمخالفة في المعنى[3]، وهذا العنصر جعله "في حقيقته يمثِّل تكرارًا بالقوة، لأنَّ حضور النَّقيض يستدعي بالضرورة حضور نقيضه ذهنيًا، أي أنَّ علاقة الحضور والغياب تمثِّل على نحوٍ من الأنحاء، ظاهرة تكرارية بارزة"[4]، وقد عدَّه أحمد الشايب من أسباب ووسائل قوَّة التركيب[5]؛ لأنَّ الجمع بين الأضداد يخلق صورًا ذهنية ونفسية متعاكسة، يُوازن فيما بينها عقل القارئ ووجدانه، فضلاً عمَّا يُكسب الألفاظ من وقعٍ يمنح البيت الشعري الذي يرد فيه إيقاعًا مميَّزا وقيمة جمالية، تتولَّد عنها صور مسموعة تزيد من حيوية النَّسيج الصوتي الداخلي للنَّص الشعري[6].

وقد احتضنت الموشحات هذه البنية بشكلٍ لافت للنَّظر، واهتمَّ به الوشاحون واعتنوا بتوظيفه، عنايتهم بتوظيف الجناس، وهو عندهم "شبيه بالجناس من حيث الاهتمام الابداعي"[7]، وفي ذلك يقول ابن الخطيب[8]:

خُـذْهَا إِلَيْـكَ عَلَـى النَّـوَى سِـينِيَّة   تُرْضِي الطِّبَاقَ وَتَشْكُرُ التَّجْنِيسَا

وعلى هذا الأساس وظَّف الوشاحون الطباق في موشحاتهم، وجاؤوا به في مواضع مختلفة عملت على إثراء الإيقاع الشعري، فتارة تأتي اللَّفظتين المتطابقتين في موضع الصدارة، وتارة تأتيان في موضع القافية، وتارة في حشو الأقفال والأغصان، وتارة أخرى نجد اللَّفظة الأولى في موضع واللَّفظة الثانية في موضع آخر...إلى غير ذلك من أساليب التَّنميق والتَّزيين التي برع فيها الوشاحون.

---

(1) يُنظر: تحرير التحبير، ص:111.

(2) يُنظر: أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، مطبعة المجمع العلمي العراقي، د.ط، بغداد، 1987م، ج3، ص:66-67.

(3) يُنظر: ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص:292.

(4) مُحَّد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص:136.

(5) يُنظر: أحمد الشايب: الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية، ط8، القاهرة، 1991م، ص: 197.

(6) يُنظر: آزاد مُحَّد كريم الباجلاني: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، ص: 369.

(7) أحمد بن عيضة الثقفي: قضايا الشكل والمضمون في الموشح الاندلسي في عهد بني الأحمر، ص:572.

(8) الديوان، تح: مُحَّد مفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 1989م، ج2، ص:728.

ومن الأمثلة على ذلك قول ابن زهر من موشحة(حيّ الوجوه)[1]:

يَا **غَائِبًا لاَ يَغِيبُ**

أَنْتَ **البَعِيدُ القَرِيبُ**

كَمْ تَشْتَكِيكَ القُلُوبُ

والمتأمِّل لهذا الدور يجد أنَّ ابن زهر قد استغلَّ الطباق بنوعيه، حيث وظَّف في الغصن الأوَّل طباق السلب بين(غائبا ولا يغيب)، ووظَّف في الغصن الثاني طباق الإيجاب بين(البعيد والقريب)، ومع ملاحظة كون الأغصان قصيرة وليست طويلة يتَّضح مدى الدور الذي لعبه هذا التَّنويع -في توظيف الطباق- في إثراء وتكثيف الإيقاع الشعري في كلِّ غصن على حدة، ومثل هذا أيضًا قول ابن الخطيب، من موشحة(يا ليت شعري)[2]:

حَسْبِي أَبُو الحجَّاجِ مِنْ نَاصِرٍ   **يَجْمَعُ** مِنْ شَمْلِي مَا **شُتِّتَا**

وحتىّ في حالة كون الأغصان طويلة، عمد الوشاح إلى التَّكثيف من استعمال الطباق، فنجده أحيانا يُوظِّفه مرَّتين في غصنٍ واحد أو في دورٍ واحد، ويختار له مواضع مختلفة تزيد من ثراء الإيقاع وتنوُّعه، ومن ذلك قول ابن زهر من موشحة (فتق)[3]:

أَمْرَضَ القَلْبَ بِأَجْفَانٍ **صِحَاحْ**   وَسَبَى العَقْلَ **بِجِدٍّ وَمُزَاحْ**

ففي هذا الدور مثلاً، وظَّف الوشاح الطباق في كِلاَ الفقرتين، ثم جاء به معلَّقا بين البداية والنِّهاية في الفقرة الأولى، أمّا الفقرة الثانية فحلَّ فيها اللَّفظان المتطابقان محلَّ القافية، ممَّا عمل على تعزيز الإيقاع من بداية هذا الدور حتى نهايته. ومن ذلك أيضا قول ابن الخطيب، من موشحة (جادك الغيث)[4]:

مُنْصِفُ **المَظْلُومَ** مِمَّنْ **ظَلَمَا**   وَمُجَازِي **البرَّ** مِنْهَا وَ**المُسِي**

وقد يُوظِّف الوشاح الطباق بالشكل السابق، ولكنَّه يمتد ليشمل سمطين أو غصنين متتالية، كقول ابن سهل من من موشحة (هل درى)[5]:

وَأَنَا أَشْكُرُهُ فِيمَا **بَقِي**   لَسْتُ أَلْحَاهُ(*) عَلَى مَا **أَتْلَفَا**

فَهْوَ عِنْدِي **عَادِلٌ** إِنْ **ظَلَمَا**   وَعَذُولِي **نُطْقُهُ كَالخَرَسِ**

فهنا نوَّع الوشاح في توظيف الطباق، فنجده في الغصن الأوَّل يُطابق بين لفظتي: (بقي وأتلفا)، ويجعل هذا الطباق معلَّقًا بين فقرتي الغصن كلِّه؛ فجاءت اللَّفظة الأولى موضع العروض والثانية موضع القافية، وحتى بين لفظتي (أشكره وألحاه) كان يُمكن أن تُعتبر طباقا لو لم تُسبق اللَّفظة الثانية بأداة النَّفي (لست)، ثمَّ طابق بين (عادل

---

[1] جيش التوشيح، ص:200.

[2] المستدرك، ص:88.

[3] نفح الطيب، ج2، ص:252.

[4] المرجع نفسه، ج7، ص:11.

[5] الديوان، ص:283.

(*) ألحاه: بمعنى لامه وعذله وعاتبه

وظلما) و(نطقه والخرس) في السمط التالي، وخصَّ كلاً منهما بفقرة مستقلة، وبهذا التَّنويع والتَّكثيف من توظيف الطباق اكتسب ذلك الغصن والسمط "ثراءً إيقاعيًا بعودة الدوال والمدلولات في صور تركيبية متنوعة تُتيح بدورها نشأة ظواهر فنية جديدة تُضفي على النَّص رونقًا وجمالاً"[(1)].

وقد يستغلُّ الوشاح نهاية الفقرتين، وما يتميَّز به هذين الموضعين من قدرة على إثراء الإيقاع، ويجعلهما موضعًا للطباق المستقل، وهو ما ساعد على "توليد نوعٍ من التَّناظر، و...خلق توازيًا شكليًا وصوتيًا زاد من انتظام الحركة الإيقاعية وتكاثفه، وخلق انسجامًا دعَّم الحركة الإيقاعية الدلالية ووسَّع آفاقها"[(2)]، كقول ابن سهل من موشحة (رحّب بضيف الأنس)[(3)]:

فَجِّرْ عَلَى الطُرْسِ **صَحِيحًا عَلِيلْ**	مُؤَلَّفًا بَيْنَ **الدُّجَى وَالسَّنَا**[(**)]
كَالصَّخْرَةِ الصَّمَاءِ لَكِنْ يَسِيلْ	رِيقًا كَرِيقِ النَّحْلِ عَذْب الجَنَى
عَجَبْتُ مِنْهُ مِنْ **قَصِيرٍ طَوِيلْ**	وَذِي **ذُبُولٍ مُثْمِرٍ** بِالمنَى

فالمتأمِّل لهذه الأغصان يشدُّه ذلك التَّناظر والتَّوازن في نهاية الفقرات، ومدى ما حملته تلك الأضداد من تأثير وتأثُّر؛ فبين (صحيحا عليلْ)، (الدّجى والسنا)، (قصير طويل)، (ذبول مثمر) فضلاً عن وقعها وانسجامها من الناحية الإيقاعية؛ تجسيدٌ للمعاني التي أراد ابن سهل البوح بها والتَّعبير عنها، خصوصًا وهو في معرض المدح، فأفاد الطباق هنا اجتماع الضِّدين في الممدوح واسمه (أبو العيش التلمساني)[(4)]؛ فهو القصير في بنية جسده، الطويل في هيبته ومكانته، وهو الذَّبول في كبره وشيخوخته، المثمر في عطائه ومجده، كما أفاد الطباق أيضًا فضل الممدوح في تبدُّل أحوال الناس؛ فمن كان عليلاً بالأمس أصبح صحيحًا اليوم، ومن كان بالأمس في ظُلْمة الدُجى أصبح اليوم في ضياء السَّنا، بفضل كرم سجيَّته وسخاء طبعه. وبهذا الصنيع كان ابن سهل موفَّقًا في مطابقته تلك، وزاد المعنى عمقًا وتأثيرًا على الصعيدين الإيقاعي والدلالي.

وقد يمتد الطباق ليشمل ثلاثة أغصان، على نحو ما نجده عند ابن الخطيب كقوله من موشحة (جادك الغيث)[(5)]:

وَبِقَلْبِي مِنْكُمُ **مُقْتَرِبُ**	بِأَحَادِيثِ المنَى وَهُوَ **بَعِيدْ**
قَمَرٌ أَطْلَعَ مِنْهُ المغْرِبُ	**شَقْوَةَ** المغْرَى بِهِ وَهُوَ **سَعِيدْ**
قَدْ تَسَاوَى **مُحْسِنٌ** أَوْ **مُذْنِبٌ**	فِي هَوَاهُ بَيْنَ **وَعْدٍ وَوَعِيدْ**

فهنا أيضا وظَّف ابن الخطيب الطباق بدقَّة حتَّى يُبرز المعاني التي يرمي إليها، فنجده يجمع بين الشيء وضدِّه، وهو ما زاد المعنى عمقًا وفائدة وتأثيرًا في المتلقي، سيَّما أنَّه تفنَّن في توظيفه في مواضع مختلفة؛ ففي الغصن الأوَّل جاء

---

(1) عبد الله البهلول: المبالغة بين اللغة والخطاب(ديوان الخنساء أنموذجا)، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، ط1، د.ب، 2009م، ص:119.

(2) ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص:306.

(3) الديوان، ص:311.

(**) الدجى: سواد اللّيل وظلمته، والسنا: ضوء القمر أو الضوء الساطع

(4) يُنظر: الديوان، ص:311.

(5) نفح الطيب، ج7، ص:11.

الطباق بين (مقترب وبعيد) معلَّقًا بين الفقرتين، اللَّفظة الأولى في موضع العروض واللَّفظة الثانية موضع الضرب أو القافية، وفي الغصن الثاني خصَّ الطباق بالفقرة الثانية فقط بين (شقوة وسعيد)، وفي الغصن الثالث وظَّف الطباق مرَّتين إحداهما في الفقرة الأولى، بين(محسن ومذنب) والأخرى في الفقرة الثانية، بين(وعد ووعيد)، واجتماع هذين النَّوعين في غصن واحد وبهذا التَّرتيب الذي قابل فيه المحسن بالوعد والمذنب بالوعيد، عمل هو الآخر على التَّناغم والانسجام بين إيقاع الفقرتين ودلالتهما، وبتوظيفه الدقيق والمكثَّف للطباق في الدور كلِّه نجح أيضًا في تعزيز الإيقاع العام والدلالة معًا.

3-3- التصدير(ردّ الأعجاز على الصدور):

هو نوعٌ آخر من التِّكرار، ولونٌ من ألوان الإيقاع، يربط أوَّل البيت أو بعض أجزائه بآخره، يقول ابن رشيق: التصدير "هو أن يُردَّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلُّ بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبَّهة، ويكسوه رونقًا، وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة"(1)، وهو أربعة أنواع: " إمَّا أن يكون في فاتحة القول ومقدِّمته وصدره وأوَّله، وإمَّا أن يكون في الجزء الواقع في نهاية الشطر، والقسيم الأوَّل منه، وإمَّا أن يكون في الجزء الواقع في صدر الشطر، والقسيم الثاني من القول وأوَّله، وإمَّا أن يكون في تضاعيف القول وأوَّله"(2).

وهو يعدُّ من الأسس الجمالية للإيقاع عامة ولاسيَّما في القافية، إذ يكون على صلة وثيقة بها من خلال العمل على تحقيق تجانس صوتي جمالي بين مفردات البيت الشعري. ولقد وُجد هذا النَّوع بكثرة في نصوص الموشحات، التي تضمَّنت أنواعًا كثيرة من التَّصدير فكان بذلك عنصرًا هامًّا من عناصر تعزيز الإيقاع ونسيجه الصوتي.

وإذا كان اللَّفظ الثاني مضبوط المرتبة، باعتباره مقطعًا يرد آخر ألفاظ البيت ويكون إطارًا لقافيته، فإنَّ اللَّفظ الأوَّل تختلف مرتبته وتتنوَّع، ولذلك فإنَّنا في تصنيف أشكال التَّصدير في الموشحات المدروسة، سنعتمد على اللَّفظ الأوَّل المستعمل:

أشكال التصدير:

- اللفظ الأوّل في أوّل الصدر:

( ) ــــــــــــــــ   ــــــــــــــــ ( )

ويرى البلاغيون في هذا النَّوع أهمية للبعد المكاني بين اللَّفظين المكرَّرين، والذي يتَّسع حتى يكون أوَّل الكلام متِّفقًا مع عجزه؛ إذ أنَّ تلاشي هذا البعد ينقلنا إلى صور أخرى من التكرار، ويتلازم هذا البعد مع التسمية ذاتها (ردُّ الأعجاز على الصدور) في أحكام الدلالة والربط بين عناصرها(3)، ومنه التام: وهو ما استعمل فيه اللَّفظان

(1) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 3

(2) السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، ط1، الرباط، 1980م، ص:409.

(3) يُنظر: محمّد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص:114.

على نفس الصيغة[1]، ومن أمثلته قول ابن الخطيب من موشحة (يا ليت شعري)[2]:

حَـــتَّ مَـــتَى مِـــنْ صَـــرْفِهِ القَـــادِرِ   أُعْلِـــنُ بِالـــشَّكْوَى **وَحَـــتَّى مَـــتَى**

أو كقول ابن زهر من موشحة (صادني)[3]:

تَارَةً أُقَبِّـــــلُ فِي التُّـــــرْبِ آثَارَهْ   وَأَنْدُبُـــــهُ **تَارَهْ**

ومنه النّاقص: وهو ما اختلفت فيه اللّفظتان في الصيغة[4]، وشواهد هذا النّوع في الموشحات كثيرة، نذكر منها قول ابن سهل من موشحة (هل درى)[5]:

ذهَّبَـــتْ دَمْعِـــيَ أَشْـــوَاقِي إِلَيْـــهْ   وَلَـهُ خَـدٌّ بِلَحْظِـي **مَـذْهَبُ**

أو قول ابن زهر من موشحة (هل ينفع)[6]:

زَادَ عَلَـــى بَهْجَـــةِ النَّهَـــارِ   مِـنْ حُسْنِهِ الـدَّهْرُ فِي **ازْدِيَادْ**

أو قول ابن الخطيب من موشحة (جادك الغيث)[7]:

حَـــبَسُ القَلْـــبِ عَلَـــيْكُمْ كَرَمَـــا   أَ فَتَرْضَـــوْنَ عَفَـــاءَ **الحَـــبَسِ**

ومجيئ إحدى اللّفظتين هنا في أوّل صدر القفل أو الدور والأخرى في نهايته، لعب دورًا لا يُستهان به في إثراء الجانب الإيقاعي؛ إذ أحدث تناغمًا بين بدء القفل (أو الدور) ونهايته، وجعل الدلالة تتكامل بين الفقرتين، وزاد من انسجام المعنى مع النّسيج الصوتي، مشكّلاً "وحدة منغلقة، نقطة النّهاية فيه هي نقطة البداية"[8].

-اللفظ الأوّل في آخر الصدر:

( ) ———————   ( ) ———————

وفي هذا النّوع يضيق البعد المكاني، وتتقارب اللّفظتان؛ فيحصل أثر التكرار بشكل أسرع، ومنه التام: وهو ما تردّد فيه اللّفظ بعينه، وإذا اختلفت صورته أحيانًا ففي بعض الحركات، ومن أمثلته قول ابن سهل من موشحة (عميد أصيب)[9]:

وَبِـــهِ خَـــافِقُ الحَـــشَا **حَـــلاَّ**   وَعَـنْ وِرْدِ وَصْـلِهِ **حَـلاَّ**

---

[1] يُنظر: رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، د.ط، عنابة، 2006م، ص:81.
[2] المستدرك، ص:88.
[3] جيش التوشيح، ص:210.
[4] يُنظر: رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص: 83 .
[5] الديوان، ص:283.
[6] عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج2، ص:73.
[7] نفح الطيب، ج7، ص:11
[8] رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص: 81.
[9] الديوان، ص:309.

ومنه النَّاقص: وهو ما اختلف فيه اللَّفظان في بعض النَّواحي، مثل قول ابن زهر من موشحة(هل للعزا)[1]:

ذُدْتُ الكَـــرَى عَـــنْ **بَـــصَرِي** لِلَّهَ طَـرْفٌ **أَبْـــصَرَكْ**

وقوله في الموشحة نفسها:

لَـــوْ بَاتَ عِنْـــدِي **قَمَـــرِي** مَـا بِـتُّ أَرْعَـى **قَمَـرَكْ**

أو قول ابن سهل من موشحة (سار بصبري)[2]:

غَالَطْـــتُ وَاللهِ فِي **انْتِحَـــالِي** ثَـــوْبَ **النُّحُـــولْ**

وبهذا النوع من التصدير يُمثّل القفل أو الدور وحدة شعرية منفتحة في بدايتها منغلقة في موطنين: آخر الفقرة الأولى وهو نهايتها الأولى وآخر الفقرة الثانية وهو نهايتها الثانية[3]، كما شكّل التصدير هنا نظاما صوتيا متجانسا عمل على تعزيز الإيقاع فجاء منسجمًا مع قوّة الألفاظ المكرَّرة والمكانة التي تحتلها وهي تفعيلتَيْ العروض والضرب؛ فالقارئ لهذه الأمثلة يلفت انتباهه ذلك النَّغم المتشابه والتناسب بين المقوِّمات الصوتية في نهاية كِلاَ الفقرتين، وهو نغم جعله شبيهًا إلى حدٍّ ما بظاهرة التصريع من جانبها الإيقاعي، حين تكون "عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"[4].

-اللفظ الأوّل في أوّل العجز:

( ) ________ ( ) ________

وفي هذا النَّوع يزداد ضيق المساحة الفاصلة بين اللَّفظين المكرَّرين، ومنه أيضًا التام: الذي تتكرَّر فيه اللَّفظتين على نفس الصيغة، كقول ابن الخطيب من موشحة(جادك الغيث)[5]:

تُبْـــصِرُ الـــوَرْدَ غَيُـــورًا بَرِمَـــا **يَكْتَسِي** مِنْ غَيْظِهِ مَا **يَكْتَسِي**

ومنه النَّاقص: الذي تتكرَّر فيه اللَّفظتين مع اختلافٍ بينهما في الصيغة، كقول ابن سهل من موشحة (هل درى)[6]:

يَا بُـــدُورًا أَطْلَعَـــتْ يَـــومَ النَّـــوَى **غُـــرَرًا** تَـسْلُكُ بِي نَهْـجَ **الغُـــرَرْ**

أو كقول ابن الخطيب من موشحة(جادك الغيث) أيضًا:

عَارَضَـــتْ لَفْظًـــا وَمَعْـــنًى وَحُلَـــى **قَـوْلَ** مَـنْ أَنْطَقَـهُ الحُبُّ **فَقَـالْ**

أو كقول ابن زهر من موشحة(هل ينفع)[7]:

---

(1) جيش التوشيح، ص:209.

(2) الديوان، ص:313.

(3) يُنظر: محمّد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص:88.

(4) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1،ص:173.

(5) نفح الطيب، ج7، ص:11.

(6) الديوان، ص:283.

(7) عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج2، ص:73.

كَـالرَّوْضِ حَفَّـتْ بِـهِ الأَزَاهِـرْ　　　　**يَقْطِـفُ** بِاللَّحْـظِ أَمْ **قُطِـفْ**

ومدار تركيز التّكرار هنا كان على الفقرة الثانية فقط فكوّنت بمفردها وحدة منغلقة[1]، تعتمد على تكرار اللّفظ الأوّل في مكان قريب من القافية (اللّفظ الثاني)، مع اختلافٍ بسيط في تركيبهما حتى تتلاءم مع سياق المعنى، وهو ما زاد من انتظام الإيقاع وجعله يبدو ركنًا أساسًا مكثّفا للمعنى، وليس مجرَّد تكرار زائد.

–اللفظ الأوّل غير خاضع لموضع معين: فيرد في حشو الفقرة الأولى أو في حشو الفقرة الثانية.

——— ( ) ———　　　　——————— ( )

أو: ———————　　　　——— ( ) ——— ( )

وقد ورد هذا النَّوع أيضًا بكثرة في الموشحات، منها قول ابن سهل من موشحة(عين الظباء)[2]:

أَرْسَـلْتَ **تُـسَدِّدُ** لِلـسَّالِي　　　　سَـهْمَهَا **الـسَّدِيدْ**

أو قول ابن الخطيب من موشحة (جادك الغيث):

دَعْـكِ مِـنْ ذِكْـرَى زَمَـانٍ قَـدْ مَـضَى　　　　بَيْنَ **عُتْبَى** قَدْ تَقَضَّتْ وَ**عِتَابْ**

أو مثل قول ابن زهر من موشحة (لأتبعنّ النّوى)[3]:

صَـبٌّ **يُقَاسِـي** النَّـوَى　　　　فِيمَـا **يُقَاسِـيهْ**

وقد يندرج ضمن هذا النَّوع من التصدير نوع آخر، يكون فيه اللَّفظ الأوَّل أكثر قرباً من اللَّفظ الثاني؛ حيث تُكرّر "بكلمة القافية كلمةً قبلها مباشرة، فيؤدي التكرار بذلك دورًا تهييئيًا للقافية يجعلها مستقرة في موقعها استقرارًا إيقاعيًا دقيقًا"[4]، وقد ورد هذا النَّوع من التصدير في الموشحات بشكل لافت للنَّظر، وكان له –فِعْلاً– دورًا تهييئيًّا للقافية، فضلاً عن ذلك الصدى الصوتي الذي يستشعره القارئ، ومن ذلك قول ابن الخطيب من موشحة (كم ليوم الفراق)[5]:

فَهْـيَ مُـذْ أَمَّلَتْـهُ مُخْتَـصَّهْ　　　　**بِجِهَـادٍ جَهِيـدْ**

أو قوله من موشحة(جادك الغيث)[6]:

لَمْ يَكُـنْ وَصْـلُكَ إِلاَّ حُلُمَـا　　　　فِي الكَـرَى أَوْ **خِلْـسَةِ المُخْـتَلِسِ**

أو قول ابن سهل من موشحة(طيف ألم)[7]:

ابْنُ حَكَمْ　البَدْرُ تَمْ　　　　وَالغَيْثُ عَمْ　**هَادِيًا مَهْدِ**

---

[1] يُنظر: محمّد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص:89.

[2] الديوان، ص:340.

[3] المغرب في حلى المغرب، ج1، ص: 275.

[4] مقداد محمّد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص: 175.

[5] أزهار الرياض، ج1، ص:315.

[6] نفح الطيب، ج7، ص:11.

[7] الديوان، ص:333.

أو قوله من موشحة (رحّب بضيف الأنس)[1]:

وَانْتَبَهَـتْ لِلـشُّهْبِ تِلْـكَ الحُلَـى   وَفَـاضَ فِي الآفَـاقِ **نَهْـرُ النَّهَـارْ**

وبالإضافة إلى هذه الأنواع تُطالعنا في الموشحات أساليب أخرى من التَّصدير، وإن كانت نادرة، ومع ذلك تتميَّز بعمق الدرجة الإيقاعية، وتقوم على ثلاثة أطراف في القفل أو الغصن الواحد، ومنها قول ابن سهل من موشحة (هل يُلحى)[2]:

يَا **سِـــحْرَ** الجفُـــونِ صَـــدَّقْتُ   إِيمَـــانًا **بِالـــسِّحْرِ وَالـــسَّاحِرْ**

وفي مواطن أخرى لم يكتف الوشاح بتوظيف التَّصدير في أقفالٍ وأدوارٍ متفرّقة، بل نجده يلجأ إلى نوع من التَّكثيف باستخدامه أنواعًا مختلفة من التَّصدير في كثير من الأسماط والأغصان المتتالية، وتختلف درجته الإيقاعية من سمط إلى آخر ومن غصن إلى آخر تبعًا لنوع التصدير المستعمل، والدور الذي يلعبه في إثراء البنية الإيقاعية، ومن ذلك قول ابن سهل من موشحة(سقى الهوى)[3]:

رِيمٌ **صَـــرِيمٌ** تَخْـــشَى الكَتَائِـــبْ   مِـــنْ لحَظَتَيْـــهِ **صَـــــوَارِمَا**
بَــدْرُ **تَمَـــامٍ** تَهْـــوَى التَّرَائِـــبْ   لَـــوْ قَلَّدَتْـــهُ **تَمَائِمَـــــا**
يَا طَلَـــــبِي أَرْضَ أَوْ فَعَاتِـــــبْ   أَرْضَـــاكَ خَـــصْمًا وَحَاكِمَـــا
خَـــلِّ حَبِيـــبِي عَلَـــى صُـــدُودُ   **مَلِـــيحْ** هُ مَـــا يَعْمَـــلِ **المِـــلاَحْ**

أو مثل قوله من موشحة(سار بصبري)[4]:

سَـــارَ بِـــصَبْرِي وَ**بِاحْتِمَـــالِي**   سَـــيْرَ **حَمُـــولْ**
يَحْمِـلُ عَنْهَـا شَـذَا **الـشَمَالِ**   عَـرْفَ **الـشَّمُولْ**
فِي فَاضِـحِ الـدُرِّ وَالـدَّرَارِي   ثَغْـــرٌ وَنُـــورْ
ذُو غَـــنَجٍ أَعْـــيُنُ **الـــصِّوَارِ**   إِلَيْـــهِ **صُـــورْ**

ففي المثال الأوَّل نجد الوشاح قد استغلَّ نوعين من التَّصدير: الأوَّل يُكرِّر اللَّفظ الأوَّل في حشو الأغصان، والثاني يكون مركز اللَّفظ الأوَّل فيه هو صدر الفقرة الثانية من القفل.

في حين استغلَّ في المثال الثاني نوعًا واحدًا من التَّصدير، وهو النَّوع الذي يكون اللَّفظ الأوَّل فيه محتلاً دائمًا موقع العروض من الأقفال والأغصان، ولكنَّه أكثر من استعماله بشكلٍ جعله يُؤثِّر أيَّما تأثير في الإيقاع؛ بحكم موقعه المتميِّز، وهو تفعيلتي العروض والضرب، والتي حقَّقت تماثلاً صوتيًا بين المصراعين (فقرتي القفل أو الدور)، وتفاعلاً عضويا بين إيقاع القافية، الذي يمتدُّ عموديًّا في نهاية الأقفال، والإيقاع الداخلي في الحشو "فشكَّل امتدادا أفقيا

---

[1] الديوان، ص:311.
[2] الديوان، ص:299.
[3] الديوان، ص:319.
[4] الديوان، ص:313.

متقاطعا مع الحركة العمودية، ممَّا أغنى الإيقاع العام وغذّاه، ورفع وتيرته حين ولَّد ترجيعًا صوتيًّا متجاوبًا بين الشطرين"[1].

3-4- التذييل:

هو نوع آخر من البُنى التكرارية التي لم يغفل عنها الوشاحون، وإن كان أقلَّ حضورًا في الموشحات من سابقه (التصدير)، ولفظ التَّذييل يُطلق على نوعٍ من التِّكرار يتمثَّل في استعمال اللَّفظ في صدارة البيت، وتكراره في حشوه؛ فاللَّفظ المستعمل أوَّلا يحتل دائما وأبدا الصدارة والثاني يرد في الحشو في مواطن مختلفة من مثال لآخر، ما عدا مقام القافية؛ لأنَّه محور اهتمام التصدير كما مرَّ بنا[2]؛ أي أنَّه إذا كان اللَّفظ الثاني هو الذي لا يتغيَّر مكانُه فيقع دائمًا وأبدًا في مقام القافية في التَّصدير، فإنَّ اللَّفظ الأوَّل هو الذي لا تتغيَّر مرتبتُه، وهي الصدارة دائمًا في التَّذييل[3]، ويُمكن توضيحه بهذا الشكل:

( ) ———————— ——( )——

والتَّذييل بهذا المفهوم دون التَّصدير في تعزيز الإيقاع؛ لأنَّ محور عناية التَّصدير هو القافية وما بها من طاقات صوتية كبيرة تؤثِّر في الإطار العام للإيقاع، وربَّما لهذا السبب لم يحظ بعناية العرب، على اعتبار أنَّ أثره في إيقاع البيت ضعيف[4]، ومع ذلك فقد لعب التَّذييل دورًا مهمًّا في تنويع التشكيل الإيقاعي؛ لما فيه من تكرار للأصوات وتماثلها في البيت الواحد. ومع كونه كما قلت أقلَّ حضورًا من التَّصدير في الموشحات المدروسة، إلاَّ أنَّه عمل على تنويع العناصر التكرارية وما تُوفِّره هذه الأخيرة للموشحة، من تماثلٍ صوتي عمل على إثراء الإيقاع، ومنه قول ابن سهل من موشحة (يا لحظات للفتن)[5]:

وَارْتَـــــعْ فَـــــدَمْعِي سَلْــــسَلُ ... وَمُهْجَـــتِي **مَرْعًـــى** خَـــصِيبْ

أو كقوله من موشحة(نعيمي)[6]:

وَلَيْـــلُ الهَـــوَى عَلَـــى الهَيْمَـــانْ ... أَحْــسَنُ مِـــنْ **لَيْــلِ** الــشَّبَابْ

وَوَعْـــدِي فِيـــهِ مَـــعَ الـــسُّلْوَانْ ... أَكْــذَبُ مِـــنْ **وَعْــدِ** الــسَّرَابْ

أو كقول ابن الخطيب من موشحة(ربّ ليل)[7]:

افْتَخِـــرْ وَاجِبًـــا عَلَـــى الـــدَّهْرِ ... **كَافْتِخَـــــارِ** الرَّبِيـــعِ بِالزَّهْـــرِ

أو كقوله من موشحة(طائر القلب)[8]:

---

(1) ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص:301.

(2) يُنظر: مُحَّد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص: 92.

(3) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 92.

(4) يُنظر: مُحَّد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص:94.

(5) الديوان، ص:292.

(6) الديوان، ص: 322.

(7) الإحاطة، ج4، ص:525.

(8) المستدرك، ص:79.

طَـائِرُ القَلْـبِ **طَـارَ** عَـنْ وَكْـرِي   مِـنْ ثَنَـايَا الـضُّلُوعْ

أو كقول ابن زهر من موشحة(حيّ الوجوه الملاحا)[1]:

حَـــيّ الوُجُـــوهَ المِلاَحَـــا   **وَحَـــيِّ** نُجْـلَ العُيُـونِ

فالقارئ لهذه الأمثلة يجد أنَّ اللَّفظ الأوَّل يرد دائمًا في موضع الصدارة، في حين يختلف موضع اللَّفظ الثاني من مثالٍ إلى آخر، والتَّذييل في كلِّ هذه الأمثلة كان يؤدِّي دورًا دلاليًا خاصًّا لا ينحصر في مجرَّد التَّرديد، بل يصل إلى ضبط الدلالة، لأنَّ لفظ الصَّدارة كثيرًا ما يكون محور برنامج الشَّاعر في بيته، وفي قصيدته كلِّها، فما بالك به إذا كرَّره**!**[2]

وقد يطرأ التَّذييل على لفظ الصدارة ، لكنَّ أكثر وروده في الحشو، وفي هذه الحالة يكون أقلَّ تأثيرًا من سابقه[3]، ومع ذلك نجد له حضورًا في الموشحات، مثل قول ابن الخطيب من موشحة(جادك الغيث)[4]:

مُنْـصِفُ **المَظْلُـوم مِمَّـنْ ظَلَمَـا**   وَمُجَـازِي الـبرَّ مِنْهَـا وَالمسِـي

أو كقول ابن سهل من موشحة(هل درى)[5]:

أَخَذَتْ **شَمْسُ** الضُّحَى مِنْ وِجْنَتَيْهْ   مَـشْرِقًا **لِلـشَّمْسِ** فِيـهِ مَغْـرِبُ

وإذا كان لكلٍّ من التَّصدير والتَّذييل دوره الخاص في تعزيز إيقاع الموشحات وتكثيفه، فكيف به إذا جُمع بينهما في الموشحة الواحدة؟

يقول ابن الخطيب من موشحة (اسقياني)[6]:

فَعَـسَى أَنْ **يُغَالِـبَ** الأَمْـرُ   والهَـوَى **أَغْلَـبْ**

لَـوْ رَأَى **العـذَّارُ** إِنَّمَـا **العُـذْرُ**   فِيـه لَمْ يَعْتَـبْ

ويقول ابن سهل من موشحة (عميد أصيب)[7]:

عَمِيـدٌ أُصِـيبَ عَـنْ **عَمْـدِ**   **وَأَغْـرَتْ** بِـهِ الهَـوَى **غُـرَّهْ**

مِنْ هَيْفَا **صَادَتْ** قُلُوبَ **الصَّيْدِ**   لَمْ تَتْـرُكْ لِمَـنْ سَـلاَ عُـذْرَهْ

---

(1) جيش التوشيح، ص:200.

(2) يُنظر: محمّد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص:92.

(3) يُنظر: المرجع نفسه، ص:92-93.

(4) نفح الطيب، ج7، ص:11.

(5) الديوان، ص:283.

(6) المستدرك، ص:90.

(7) الديوان، ص:309.

ويقول أيضا من موشحة (نعيمي)[1]:

وَهَبَّـــتْ رِيـــحٌ مِـــنَ الحُـــبِّ	**عَفَّـــتْ** رُسُـــومَ **العَافِيَـــهْ**
مَــا أَحْـرَى مَــنْ **هَــامَ فِي هَــمّ**	أَنْ يَــسْهَرَ اللَّيْـــلَ الطَوِيـــلْ
مُـــرَدَّى بِالحُــسْنِ مُعْـــتَمّ	**يُعِـــلُّ** بِاللَّحْـــظِ **العَلِيـــلْ**

ففي كلِّ مثالٍ من هذه الأمثلة يستعمل الوشاح نوعين أو ثلاثة أنواع من التكرار: في المثال الأوَّل استعمل ابن الخطيب في السمط الأوَّل أسلوب التَّصدير، ويندرج ضمن النَّوع الرابع منه حيث يقع فيه اللَّفظ الأوَّل في حشو البيت، وهو هنا في حشو الفقرة الأولى، واستعمل في السمط الثاني أسلوب التَّذييل الذي يرد في الحشو أيضا.

أمّا المثال الثاني فنجد ابن سهل استعمل الأسلوبين معًا ؛ فخصَّصَ الفقرة الأولى من كل سمط لأسلوب التَّذييل الذي يقع في الصدارة، أمَّا الفقرة الثانية من السمط الأوَّل فقد جعلها موضعًا لأسلوب التصدير الذي يحتلُّ فيه اللَّفظ الأوَّل أيضًا محلَّ الصدارة.

أمَّا المثال الثالث، فقد جعله الوشاح يشغل مساحة أكبر من سابقيه؛ إذ امتدَّ ليشمل الغصن الأخير مع سمطي القفل الذي يليه، وخصَّص الغصن مع السمط الثاني لأسلوب التَّصدير، الذي يندرج تحت نوع واحد يرتكز على لفظ الصدارة في الفقرة الثانية، بينما خصَّص السمط الأوَّل لأسلوب التَّذييل الذي يقع في الحشو.

وبهذا التكامل بين الأسلوبين(التصدير والتذييل)، عمل الوشاح على استغلال الطاقات التي يُقدِّمها كلُّ نوع منهما من تماثل وترجيع صوتيين؛ سواء عن طريق توظيفهما كلٌّ على حدى أو عن طريق الجمع بينهما في موضع واحد، زيادة في التَّماثل الصوتي بين الألفاظ والتَّنويع في مظاهر الإيقاع العام للموشحة.

3-5- المجاورة:

البنية الخامسة في محور التِّكرار هي (التَّجاور أو المجاورة)، وقد رصدها البلاغيون كشكلٍ تعبيريٍّ، تعامل معه المبدعون شعرًا ونثرًا، ووظَّفوه في إنتاج دلالتهم على نحوٍ يحقِّق لهم أهدافهم الفنية.

وطبيعة هذه البنية تقوم على التَّجاور بين الألفاظ المكرَّرة، أي أنَّ النُّطق فيها يتلازم مع حركة الفكر في أهدافه التوكيدية أو التقريرية[2].

وهذه البنية تنتمي إلى الشكلين السابقين من حيث التَّشكيل البنائي على المستوى الأفقي، ولكنَّها تختلف عنها من حيث إسقاط المسافة التي كانت بين الألفاظ المردَّدة، ومن حيث لزوم التِّكرار في بناء الدلالة الكلية، بحيث يكون إسقاط أحد مفردات التكرير مضيّعا لعملية التجاور[3].

[1] الديوان، ص:322.

[2] يُنظر: محمّد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص:405.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص:406.

وقد تعامل الوشاحون مع هذه البنية، وإن كان تعاملهم معها لم يكن بالكثرة التي وجدناها عندهم مع البنى السابقة، ومع ذلك فقد شكّلت ظاهرة أسلوبية لها أهميتها في الكشف عن الأساليب التّكرارية في الموشحات، ومن الأمثلة على توظيف الوشاحين للمجاورة قول ابن سهل من موشحة (خذها عقارين)[1]:

أَنْـــتَ مِثْلِـــي عَلِيـــلْ **وَالــشَّكْلُ لِلــشَّكْلِ** وَاصِــلْ

وقوله من موشحة(عين الظباء)[2]:

كَمْ لِذَلِكَ **الخَالِ** مِنْ **خَالِ** رَدُّهُ عَمِيـــــــــدْ

أو مثل قول ابن زهر من موشحة (جنت مقل الغزلان)[3]:

عَلَـــى عَـــالَمِ الإِنْـــسَانِ **جِـــيلاً بَعْـــدَ جِيـــلِ**

ويقول فيها: لَقَدْ عَذَلُونِي فِيهِ **وَقَالُوا وَقَالُوا**

ويقول فيها أيضا: وَتَسْتَبِقُ الأَبْصَارْ **إِلَيْهِ إِلَيْهِ**

أو كقوله من موشحة (قلبي من الحبّ)[4]:

وَنَاظِرِي نَاظِرُ المحَيَّا حَيَّا

أو كقوله من موشحة(فتق)[5]: **قَدٌّ بِالقَدِّ** فُؤَادِي هَيَفَا

ومن ذلك أيضا قول ابن الخطيب من موشحة(يا ليت شعري)[6]:

ويَرْتَجِـي **حِينًـا وَحِينًـا** يَهَـابْ كَالغَيْـثِ أَوْ كَاللَّيْـثِ عِنْـدَ الهُبُـوُبْ

أو مثل قوله من موشحة(اسقياني)[7]:

وَتَـرَى **لِلـسِّحْرِ سِـحْرَ** أَجْفَانِـهْ بَـــيْنَ تِلْـــكَ الـــشّفَارْ

والقارئ لهذه الأمثلة جميعًا يقف عند جملة من الملاحظات؛ أوّلها أنَّ بنية المجاورة كانت حاضرة عند جميع الوشاحين، مع تفاوتٍ بينهم في التّعامل معها، وثانيها أنَّها شَغَلَتْ أماكن متنوّعة من الأقفال والأدوار؛ فتارة احتلَّت موضع الصدارة، وتارة احتلَّت موضع القافية، وتارة أخرى احتلَّت نهاية الفقرة الأولى، وتارة أخرى جاءت في الحشو من غير ضابط محدَّد يحكم تواجدها.

وثالث الملاحظات التي يُمكن الوقوف عندها، أن تلك الألفاظ المكرّرة "تتشكَّل دائما، في بنية لغوية على هيئة متجاورة بحيث تفرض مثل هذه الهيئة نسقًا تماثليًا يشكل إيقاعًا مكثَّفا في البنية اللغوية، يمتدُّ بعلاقاته

(1) الديوان، ص:331.

(2) الديوان، ص:340.

(3) المغرب في حلى المغرب، ج1، ص:274.

(4) عقود اللآل، ص: 233.

(5) نفح الطيب، ج2، ص:252.

(6) المستدرك، ص:88.

(7) المستدرك، ص:90.

إلى دالاتها، فهو إذن بؤرة إيقاعية كثيفة تنتشر في السياق من خلال علاقاتها السياقية، لتنتج أسلوبًا خاصًا يشكِّل حركة المعنى"[1]؛ وهذا ما يجعل للتَّجاور أهمية تتأكد عند إسقاط طرف من طرفيه، إذ يتحوّل الناتج الدلالي إلى شيء آخر بعيد عن المعنى الذي رصدناه له من قبل[2]، فعلى سبيل المثال إذا أخذنا قول ابن زهر السابق من موشحة (جنت مقل الغزلان)، وقمنا بإسقاط الألفاظ المكرّرة التالية(جيل) (وقالوا) (إليه) من الأمثلة السابقة على الترتيب، لأصبح المعنى شيئا آخر: يدلُّ في قوله (جيلا) على أنَّ عيون الغزلان قد جنت على عالم الإنسان جيلا واحدا فقط، أمَّا قوله(جيلا بعد جيل) فيُفيد استمرارية ذلك الحدث على مرِّ الأجيال.

أمّا في قوله (قالوا) فهو يجعل المعنى غير تام ويجعل المستمع في حالة انتظارٍ لمعرفة فحوى القول الذي قالوه، أمَّا بإضافة اللَّفظ الثاني(وقالوا وقالوا) فسيصبح المعنى تامًّا وهو يُفيد معنى المبالغة في القول والعذل.

وفي قوله(إليه) فهو يُشير إلى توجيه الأبصار إلى محبوبته، في حين يُصبح المعنى مع توفير المجاورة (إليه إليه) في تدفق وإلحاح على استباق البصر إلى تلك المحبوبة.

وبهذا يتضّح أنَّ تعامل الوشاحين مع بنية التَّجاور قد ساعد على تأكيد شاعرية الصياغة من ناحية، كما أنَّه ساعد على إنتاج دلالات مميَّزة من ناحية أخرى، تعامل معها الوشاحون بوعيٍ أو بدون وعيٍ بقيمها الفنيَّة، وأفادوا منها في الكشف عن حركة العقل الداخلية، وكيف تتحوَّل إلى مستوى صوتي يصل بين المبدع والمتلقي[3].

3-6- التَّطريز:

يندرج ضمن محور البُنى التكرارية نوعٌ آخر يمتدُّ فيه التِّكرار الإيقاعي في أكثر من بيت، لكنَّه محكومٌ بنطاق تعبيري ضيِّق، فيأخذ تسمية أخرى هي (التَّطريز)[4]، وهو "ضربٌ يقع في أبيات متوالية من القصيدة تكون كلماته متساوية الوزن، فتستحيل في الخطاب الشعري كالطراز في الثوب"[5]، وينتج عن هذا الأثر إيقاعًا صوتيًّا من نوعٍ خاص، وهذا الإيقاع قد يقع في حشو البيت فيزيد من انتظام الإيقاع العام، وقد يكون قريبا من القافية، فيؤدي إلى ازدواجية في الإيقاع.

وحُضور هذا النَّوع في الموشحات المدروسة لم يُشكِّل ظاهرة بارزة، حيث انحصر استعماله في نماذج قليلة عند ابن سهل فقط ولا أثر له عند ابن زهر وابن الخطيب، و يُمكننا رصدها فيما يلي:

يقول ابن سهل من موشحة (خذها عقارين)[6]:

---

(1) فايز عارف القرعان: في بلاغة الضمير والتكرار (دراسات في النص العذري)، عالم الكتب الحديث،ط1، الأردن، 2010م، ص:147.

(2) يُنظر: محمّد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص:408.

(3) يُنظر: المرجع السابق، ص:420-421.

(4) يُنظر: المرجع نفسه، ص:131.

(5) رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص:100.

(6) الديوان، ص:331.

خُذْهَا **عُقَارَيْنِ** مِنْ لَحْظٍ وَكَاسِ

مَا بَيْنَ **رَوْضَيْنِ** مِنْ صُدْغٍ وَآسِ

فالتَّطريز هنا وقع في قوله(عقارين) (روضين)، وإذا لاحظنا تموضعها هنا نجدها دائمًا قبل القافية مباشرة، ومركزها الإيقاعي هذا جعل لها دورًا هامًّا أدّى إلى ازدواجية في الإيقاع: الأول مؤتّاه من الوقوف عند الكلمتين السابقتين، وما بها من تماثل صوتي، والثاني متعلّق بإيقاع القافية في حدِّ ذاتها وما بها هي الأخرى من طاقاتٍ صوتية، وبهذه الازدواجية يتحقَّق الانسجام الإيقاعي في أواخر الأغصان مع لحظة الترقُّب من لدن المستمع، لتفصيل المجمل في نهاياتها؛ إذ أنَّ القارئ الجيّد لهذه الأمثلة يدرك أنَّه ينبغي التوقُّف بعد القول: عقارين، روضين، وذلك ليستقطب أحاسيس المستمع قبل أن يفصِّل بمفردات متساوية في القيمة الصوتية والوزن[1]، في قوله (من لحظ وكاس) و(من صدغ وآس).

أمّا في قوله من موشحة(هل يُلحى)[2]:

كَـمْ قَـدْ بِـتُّ بَـيْنَ **لَيْلَـيْنِ**	مِـنْ جُـنْحِ الـدُّجَى وَمِـنْ شَـعْرِهْ
وَنَجْـنِي نَعِـيمَ **زَهْـرَيْنِ**	مِـنْ رَيْحَانِـهِ وَمِـنْ نَـشْرِهْ
وَأَشْـدُو مَـا بَـيْنَ **سُـكْرَيْنِ**	مِـنْ أَلْحَاظِـهِ وَمِـنْ خَمْـرِهْ

وقوله من موشحة(كم أعيا)[3]:

بِي أَهْيَفْ	كَالغُصْنِ تَثْنِيهِ	**رِيحَانِ**	صَبَا وسُكْرُ
هَلْ يُرْشَفْ	مُقَبَّلُ فِيهِ	**وردَانِ**	شَهْدٌ وَخَمْرُ

فالتَّطريز هنا لم يرد على النَّسق السابق؛ بل جاء سابقًا لإيقاع القافية، وهو نهاية الفقرة الأولى من كلِّ غصن في المثال الأوَّل، ونهاية الفقرة الثالثة من كل سمط في المثال الثاني؛ حيث وقع التَّطريز في الكلمات التالية على الترتيب (ليلين) (زهرين) و(سكرين) في المثال الأوَّل، و(ريحان) (وردان) في المثال الثاني، "فشكَّل نمطًا تعبيريًا نواته الشعرية الدالة المثنى"[4]، ثمّ فصَّل هذه النواة في الفقرة التالية من كلِّ غصن أو سمط، ممَّا هو موضَّح في الأمثلة أيضًا، ومع عدم تعلّق التطريز هنا بالقافية إلاَّ أنَّه أسهم إلى حدٍّ ما في زيادة الانتظام الإيقاعي؛ بما وفَّره من توازنٍ بين المفردات التي جاءت على نسقٍ واحد في عدَّة أبيات.

وبعد كلِّ ما تقدَّمَ ذكره بات واضحًا شيوع ظاهرة التِّكرار اللَّفظي في الموشحات، بحيث اتَّخذها الوشاحون أسلوبًا تأثيريًّا وإيقاعيًّا، والفاعلية الإيقاعية لهذه الظاهرة ليست بسيطة أو عرضية، بل هي ركن هام في بناء العمل الفني، بوصفه كلاًّ متكاملاً، ولا ريب أنَّ دورها الإيقاعي له شأن كبير؛ فهو أبرز خصائصها الفنيَّة، ونظرة سريعة في تكوينها اللَّفظي أو المعنوي، تجعلنا ندرك أنَّها تقوم أساسًا على نُظم إيقاعية ثابتة تنضوي

---

(1) يُنظر: صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، ص: 170.

(2) الديوان، ص:299.

(3) الديوان، ص:302.

(4) رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص:101.

تحت مبدأي: التَّشابه والاختلاف أو الوحدة والتنوُّع[1]، وفي كلِّ تلك الأنواع يكون "التِّكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم المعنى"[2].

وعلى هذا النحو أخذ الوشاحون يعتنون بأساليب التِّكرار اللَّفظي؛ من جناسٍ وطباقٍ وتصديرٍ وتذييلٍ ...إلخ، فيجمعون فيها بين الطرافة والزخرفة والزينة التي تطلَّبها ذوق العصر، والبساطة التي تناسب الغناء، ويتأثرون فيها ببعض مظاهر الحياة التي تميَّزت بها بيئتهم. كلُّ ذلك مع صفاءٍ في الخيال وسلاسةٍ في اللُّغة، وافتنانٍ في الصَّنعة اللَّفظية[3]، وكلُّ هذه الأساليب لم تكن "مقصودة لذاتها، أو متكلِّفة، لذا لم نشعر بكثرتها إلاَّ إذا تعمَّدنا الوقوف عليها، لأنَّها كانت موظَّفة لخدمة النِّظام الإيقاعي العام، على نحوٍ جعلها عنصرًا أساسًا في نسيج المعنى والمبنى معًا"[4].

---

(1) يُنظر: ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص: 289.

(2) محمَّد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص:109.

(3) يُنظر: فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص:437

(4) ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص: 306.

الفصل الثالث

البناء التركيبي للموشحات

توطئة:

القصيدة في أبرز خصائصها الشعرية، كيفيةٌ فنيَّةٌ في تركيب الجملة، ذلك التركيب الذي يُضمر من الخصائص والسمات المائزة ما يجعل شعرية الأداء تتكثَّف فيه أكثر من غيره، والمعنى الشعري ينفعل به وأحيانا يصدر عن فاعليته بشكل أو بآخر[1]، وفي هذا يقول بيرس: "فبالنسبة إلى الشاعر، يكون للجملة نغمة يتذوَّقها؛ من خلالها ومن أجلها"[2]، وإثر ذلك فإنَّ القصيدة التي تنبني فاعليتها على كثافة في سمات الأداء الفني، تصدر عن تراكيبها بما تُشيع فيها ظواهر فنيَّة لتلك التراكيب[3].

وهنا نلاحظ أنَّ الباحث في الجوانب الفنيَّة للشعر، لا ينبغي أن يتوقَّف عند حدِّ الألفاظ وما تُقدِّمه من صور بلاغية –كما مرَّ بنا في الفصل السابق –؛ لأنَّها لا تشغل سوى مساحة محدودة من النَّص المنظوم، بل ينبغي أن يتجاوزها لبحث التَّراكيب، بوصفها طرائق في التَّعبير تُؤدي الفكرة المتوخاة، وقد أشار الجرجاني إلى ذلك بقوله: " والألفاظ لا تُفيد حتى تُؤلَّف ضربًا خاصًا من التأليف، ويُعْمَد بها إلى وجهٍ دون وجهٍ من التركيب والترتيب"[4]، ولهذا ينبغي اكتشاف الوظيفة الجمالية للبنية التركيبية والنحوية، التي تُتِيح لنا رؤية النَّص بكلِّ كثافته النشطة الفاعلة؛ فالتكرارات النحوية، مثلها مثل الإيقاعية، تجمع الوحدات غير المتجانسة في النصوص التي لم تنظّم فنيا في مجموعات مركَّبة يمكن توزيعها على أعمدة مترادفة ومتخالفة. ومن ثمَّ فإنَّهَا تنتقل من حالة الأداء اللُّغوي الآلي التي تعتريها في النُّصوص العادية، لتقوم بلفت الانتباه لتشكيلها الذي يغدو جماليا[5]. وبهذا ندرك أهمية فكرة توظيف العلاقات النَّحوية على المستوى الدلالي لخلق نماذج الرؤية الشعرية للعالم، وهذا ما يكشف لنا خَطَأَ النَّظرة الأحادية التي تحصر الشعرية في الخواص التصويرية والرمزية للنَّص، متجاهلة بقيَّة الأبنية المؤسسة للدلالة الكليَّة، ومن أنشطها البنية النحوية[6].

ولا ريب أنَّ الوشاحين قد اجتهدوا في تفعيل عناصر المكوِّن التركيبي في بناء الجملة الشعرية، بما يُحقِّق لهم مظاهر إضافة وتجديد أحيانًا في الملامح التركيبية للجملة الشعرية في موشحاتهم، وبما يُترجم طريقتهم في التعبير، وتركيزهم على بعض الأساليب والبنى التركيبية دون غيرها، التي يجدونها أنسب لعباراتهم وأكثر انسجامًا معها، فيقدِّمون ويؤخرون ويُكرِّرون ويُرَكِّزون على أسلوب بعينه...وكلُّ ذلك يخضع لطبيعة ذات الوشاح وبيئته، والغرض الذي ينظم فيه، وفيما يلي سنُشير إلى أبرز خصائص االإيقاع التركيبي والنحوي:

---

(1) يُنظر: رحمان غركان: مرايا المعنى الشعري (أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية)، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2012م، ص:348.

(2) "pour le poète , la phrase a une tonalité, un gout ; il goute a travers elle et pour elles" jean- paul Sartre: qu'est-ce que la littérature ?, editions gallimard, 1948, p: 23.

(3) يُنظر: رحمان غركان: مرايا المعنى الشعري، ص:348.

(4) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، ص:4.

(5) يُنظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت، 1995م، ص:138.

(6) يُنظر: المرجع نفسه، ص:138.

1- الجمل القصيرة والمتوسطة والطويلة:

إنَّ المتتبِّع لطبيعة الجمل في الموشحات يجد أنَّ "القصر والتوسُّط هما السمتان الغالبتان على الجمل، أمَّا الجمل الطويلة فليست نادرة؛ ولكنَّها قليلة مقارنة مع الجمل القصيرة والمتوسطة"[(1)]، وهذا أمر طبيعي لأنَّه بات معلومًا أنَّ الموشحات مالت إلى النَّظم على المجزوء والمشطور والمنهوك، وهذه المجزوءات تُمَثِّل أبرز مجلى لظهور التراكيب الموجزة للجملة الشعرية؛ لأنَّ مساحة البيت الشعري ضمن حدود مجزوء البحر العروضي لا تُتِيح للجملة أن تتَّسع، وتسمح للإيقاع بأن يكون واضحًا في بعض الصياغات الشعرية ومن ثمَّة للمعنى الشعري بأن يكون سطحيا[(2)].

والمقصود "بالجمل الطويلة[هي] التي استغرقت أكثر من سمطين أو غصنين[(*)] في الموشحة لإتمام المعنى"[(3)]

ومن ذلك قول ابن الخطيب من موشحة(قد قامت الحجه)[(4)]:

بَــــدَائِعُ البَهْجَـــــهْ　　　وَنُزْهَــــةُ الخَــــاطِرْ　　　وَجَنَّــــةُ الخُلْــــدِ
وَرَاحَــــةُ القَلْــــبِ　　　وَبُغْيَــــةُ النَّــــاظِرْ　　　فِي ذَلِــــكَ الخَــــدِّ

وابن الخطيب هنا في معرض المدح، وكثرة الصفات التي مدح بها ممدوحه زادت في طول الجملة، فتعدَّد المبتدأ الدال على صفات الممدوح، والخبر واحد هو (في ذلك الخدّ).

وهذا النوع من مدِّ الجملة يكسب الموشحة لونًا من الوحدة الموضوعية، ويُضفي على المقطع الذي ورد فيه صفة التَّشويق، إذ يظلُّ السامع يجمع أجزاء الصورة الشعرية، من خلال جمعه لعناصر التركيب النحوي[(5)].

وقد يأتي الوشاح بالجمل الطويلة إذاكان في موقف الذِّكرى واسترجاع ما فات، ومثل ذلك يجعل الوشاح يسترسل في كلامه متحدِّثا عن ما مضى متمنِّيا عودته، ومن ذلك قول ابن الخطيب من موشحة(يا ليت شعري)[(6)]:

يَا لَيْـتَ شِـعْرِي هَـلْ لَهَـا مِـنْ إِيَابْ　　　يَوْمًــا وَعِنْــدَ اللهِ عِلْــمُ الغُيُــوبْ
سَـاعَاتُ أُنْـسٍ تَحْـتَ ظِـلِّ الـشَّبَابْ　　　خُـضْرُ الحَوَاشِـي طَيِّبَـاتِ الهُبُـوبْ

---

(1) أحمد بن عيضة الثقفي: قضايا الشكل والمضمون في الموشح الأندلسي في عهد بني الأحمر، ص:497.

(2) يُنظر: رحمان غركان: مرايا المعنى الشعري، ص:349.

(*) المقصود بالسمط والغصن هنا هو ما اصطلح عليه البحث بالفقرات سواء كانت في الأسماط أو في الأغصان.

(3) أحمد بن عيضة الثقفي: قضايا الشكل والمضمون في الموشح الأندلسي في عهد بني الأحمر، ص:497.

(4) نفاضة الجراب، ج2، ص:167.

(5) يُنظر: رشيد قسمية: من سمات التركيب في الشعر العربي القديم(مدّ الجملة)، مجلّة كليّة الآداب واللغات، جامعة محمّد خيضر-بسكرة، ع10-11، جانفي وجوان 2012م، ص:91.

(6) المستدرك، ص:88.

فقد امتدَّت الجملة هنا بين التَّمني على صيغة الاستفهام، وتحديد ما تمنَّاه الوشاح، من الفقرة الأولى في السمط الأوَّل إلى الفقرة الأولى من السمط الثاني، فنجد ابن الخطيب "يمسك بتلابيب أسماعنا"[(1)] حتَّى يقول كلمة ساعات أنسٍ.

وممَّا قد يُساعد الوشاحَ في إطالة الجملة، الفصل بين أجزائها بجملة جديدة أو أكثر وهي تؤدي –بطبيعة الحال– إلى مدِّ الجملة الأمّ –إن جاز التعبير– من جهة، وإلى شدِّ المتلقي عن طريق كسر توقُّعه، أو عن طريق مفاجأته بالجمل الاعتراضية، التي تفصل عناصر الجملة، وهي بالتالي تفصل بنية المعنى، لا لتُضْعِفَهُ، ولكن لتَزِيدَ من تماسكه وتبثَّ فيه القوة على إثارة الانتباه لدى المتلقي، ومن ذلك قول ابن سهل من موشحة(باكر إلى اللَّذة)[(2)]:

لَمَا رَأَيْتُ اللَّيْلَ أَبْدَى المشِيبْ

وَالأَنْجُمَ الزُّهْرَ هَوَتْ لِلْمَغِيبْ

وَالوُرْقَ تُبْدِي كُلَّ لَحْنٍ عَجِيبْ

نَادَيْتُ صَحْبِي حِينَ لاَحَ الصَّبَاحْ قَوْلًا صُرَاحْ حَيَّ عَلَى اللَّذَّةِ وَالاِصْطِبَاحْ

فهذه الأغصان والأسماط كلُّها جملة واحدة، لكن لكلٍّ منها معنى متكاملاً يُمْكن الاستغناء به، وقد برع الوشاح في عناصر اللُّغة من أجل وصف صورة الطبيعة التي رآها، فبدأ حديثه بـ(لمّا) "وهي هنا بمعنى حين"[(3)]، وجاء بعدها بذكر ما شاهده، بادئًا باللَّيل حين أبدى المشيب، ثمَّ انتقل إلى الأنجم التي هوت للمغيب، وتلاها بالبرق التي تُبدي الألحان، إلى أن تمَّت الفائدة في قوله(ناديت صحبي...)، وبهذا المدِّ نجح الوشاح في إضفاء صفة التَّشويق التي تجعل المستمع في ترقُّبٍ مستمرٍّ لرصد الدلالة التي مازالت ناقصة.

ومن الجمل الطويلة في موشحات ابن زهر قوله من موشحة(هل لقلبي)[(4)]:

إِنْ نَأَوْا بِفُؤَادِي وَتَوَخَّوْا بُعَادِي وَأَرَاحُوا رُقَادِي يَا إِلَهَ العِبَادِ

لَقِّهِمْ حَيْثُ سَارُوا أَنْجَدُوا أَمْ أَغَارُوا نَجَاحَا

وهنا أيضًا شكَّلت هذه الفقرات مجتمعة جملة واحدة، تفرَّعت عنها جملاً بسيطة تقوم كلٌّ منها على معنى خاص بها ومستقل عن غيرها من الفقرات، ولكنَّها تُشارك من جهة أخرى في تكوين الجملة الأم، التي بدأها ابن زهر بأسلوب الشرط(إِنْ نَأَوْا....)، وانتهى فيها إلى جوابه(لقّهم..)، وهذا الأخير لم يكتمل معناه إلا بعد ذكر جملة جديدة أخرى، يصل من خلالها إلى تمام معنى جملة جواب الشرط في قوله(نجاحَا)، وبالتالي تمام معنى الجملة الأمّ.

وبهذا الشكل يتحقَّق التلاحم بين أجزاء هذا الدور والقفل، ويكون ابن زهر قد نجح في الربط بين هذه الجزئيات الصغيرة، على طريقة الشعراء المجيدين.

---

(1) رشيد قسمية: من سمات التركيب في الشعر العربي القديم، ص:92.

(2) الديوان، ص:344.

(3) مصطفى غلاييني: جامع الدروس العربية، تح: عبد المنعم خفاجه، منشورات المكتبة العصرية، ط28، بيروت، 1993م، ج2، ص:185.

(4) جيش التوشيح، ص:198.

وقد يقود هذا الفهم إلى اعتبار امتداد الجملة لتشمل أكثر من سمط أو غصن، عيبًا من عيوب التركيب، بحكم أنّ القدماء اشترطوا تمام المعنى في كلّ بيت من أبيات القصيدة، وعدم احتياجه إلى ما يليه، والواقع خلاف ذلك؛ إذ فرّق هؤلاء القدماء بين نوعين من المعنى: أحدهما (المعنى الجزئي) الذي يُمكن أن يُكتفى به إذا ذُكر وحده في بيت من الشعر، والآخر(المعنى الكلّي) الذي يشمل جزءً كبيرًا من القصيدة، أو القصيدة كلّها، وبهذا تكون القصيدة أجزاء متلاحمة ومستقله معًا[1]، ولهذا نجدهم "يُفضّلون أن يكون البيت صالحا أن ينفرد دون ما سواه، وصالحا في الوقت نفسه للالتحام مع أبيات القصيدة الأخرى، لأنَّ هذا البيت عنصرٌ دلالي في وحدة أكبر منه هي القصيدة"[2].

"أما الجملة المتوسطة، فهي تلك التي تقاسمت المعنى في غصنين من أغصان الدور أو سمطين من أسماط[*] المطلع أو القفل أو الخرجة"[3]، والأمثلة على هذا النّوع من الجمل في الموشحات المدروسة عديدة ومتعدّدة، وتختلف من جملة إلى أخرى بحسب طبيعة العلاقة التي تربط بين الفقرتين والمعنى الذي تتقاسمانه، ومن ذلك قول ابن سهل من موشحة(ليل الهوى)[4]:

عَـــــابُوكَ بِالبُهْتَـــــانْ	فَخَـابَ سَـعْيُ المفْـتَرِي
هَـــلْ يَقْبَـــلُ الظَمْـآنْ	عَيْبًـــا لمـــاءِ الكَــــوْثَرِ
عَيْـــنِيَ مِـــنْ بَعْـــدِهِ	أَصْوَبُ مَاءِ الدَّمْعِ عَيِنْ
عُوِّضْـــتُ مِـــنْ بُعْـــدِهِ	بِالبَـدْرِ رَعْـيَ الفَرْقَـدَيْنِ
أَتَـــتْ عَلَـــى عَبْـــدِهِ	فِي وَصْـلِهِ لاَ شَـكَّ عَـيِنْ

تشكّلت هنا هذه الأسماط والأقفال من خمس جملٍ، كلُّ جملة امتدَّت لتشمل فقرتي كلِّ سمط أو غصن، فكان معنى الفقرة الأولى معلّقا بالفقرة الثانية، من خلال الفصل بين عناصر الجملة والمجيء ببعضها في فقرة والبعض الآخر في الفقرة الثانية، كما هو الحال في الأغصان المتتالية، وهذا ما انعكس على الموشحة بشكل عام وحقّق الترابط والتلاحم بين أجزائها.

ومن ذلك أيضًا قول ابن الخطيب من موشحة(طائر القلب)[5]:

أَيَـــدُ البَـــيْنِ صَـــيَّرَتْ جِـــسْمِي	مَرْتَعًـــا لِلـــــسُّقَامْ
صِـرْتُ مِنْهَـا رَغْمًـا عَلَـى رَغْمِـي	تَابِعًـــا لِلْغَــــرَامْ

(1) يُنظر: محمّد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، 1990م، ص:186.

(2) رشيد بن قسمية: من سمات التركيب في الشعر العربي القديم، ص:95.

(*) المقصود بالسمط والغصن هنا أيضا هو الفقرة من السمط أو الغصن.

(3) أحمد بن عيضة الثقفي: قضايا الشكل والمضمون في الموشح الاندلسي في عهد بني الأحمر، ص:498.

(4) الديوان، ص:296.

(5) المستدرك، ص:79.

فالقفل هنا مكوَّنٌ من جملتين، كلُّ جملة امتدت لتشمل فقرتين من كلِّ سمط، حيث جعل تمام معنى الجملة الأولى معلَّقا بالفقرة الثانية من السمط الأوَّل، حين فصل بين الفعل (صيَّر) ومفعوله الثاني(مرتعا)، لأنَّه من الأفعال التي تنصب مفعولين أصلهما مبتدأ وخبر[1]، والأمر نفسه يُقال في الجملة الثانية، التي فصل فيها بين فعل من أخوات كان وهو هنا(صار) وخبره(تابعا)، وجاء بالفعل في الفقرة الأولى وبخبره في الفقرة الثانية، وبهذا يُصبح السمط كلُّه محتاج بعضه إلى بعض حتى يُؤدي معناه وتكتمل دلالته.

ومن أمثلة هذا النَّوع من الجمل عند ابن زهر، قوله من موشحة(هل ينفع)[2]:

عَــــذَّبَنِي فِي هَــــوَاهُ كَــــلاَّ   لَمْ يَبْـــــقَ مَـــــيٌّ وَلاَ بَــــــدَرْ
يَا عَــيْنُ عِيـــنِي فَلَــيْسَ إِلاَّ   صَــبْرٌ عَلَــى الــدَّمْعِ وَالــسَّهَرْ

في هذا المثال نجد الفقرة الثانية من كلِّ غصنٍ داخلة أيضًا في تضاعيف الفقرة الأولى؛ لتشكِّل لنا جملة، ولا يكتمل معنى هذه الجملة إلاَّ بتمام الفقرتين، وذلك لأنَّ الوشاح قد فصل أيضًا بين عناصر الجملة النَّحوية، فجاء في الغصن الأوَّل بتعليق المعنى من خلال الوقوف في الفقرة الأولى عند قوله(كلاَّ) التي تُفيد معاني عديدة منها "أن تكون للردِّ والنَّفي، فتردَّ شيئا وتُثبت شيئا آخر"[3]، واستعملها الوشاح لينفي عنه كونه معذّبٌ بسبب الهوى فقط، فهو في همٍّ أكبر منه إذ لم يبقى له ميٌّ ولا بدر، وهو المعنى الذي أكملته الفقرة الثانية، وفي الغصن الثاني أيضًا جعل الفقرة الثانية تابعة للفقرة الأولى ولا يكتمل معنى الأولى إلاَّ بالثانية، من خلال توقُّفِه عند أداة الاستثناء(إلاَّ) التي تستوجب أن يأتي بعدها ما استثناه من هذا الحكم، وهو الصبر على الدَّمع والسهر. وبهذا المعنى شكَّل الغصنين جملتين لا يكتمل معنى إحداهما إلاَّ بقراءة الفقرتين معًا.

"أمَّا إذا تكوَّن الغصن أو السمط من جملة أو أكثر فهي جمل قصيرة"[4]، ونماذج هذا النَّوع من الجمل في الموشحات المدروسة كثيرة، ومن ذلك قول ابن زهر من موشحة(فتق)[5]:

يَا عَلِيُّ أَنْتَ نُورُ المقَلِ
جُدْ بِوَصْلٍ مِنْكَ لِي يَا أَمَلِي
كَمْ أُغَنّيِكَ إِذَا مَا لُحْتَ لِي

يتكوَّن هذا الدور من ثلاثة أغصان، وكلُّ غصنٍ يُشكِّل جملة مستقلة عمَّا قبلها وبعدها، إذ تؤدي معنًى خاصًا بها استوفته من خلال اشتمالها على كلِّ العناصر التي تحتاجها، وزاد من وضوح معنى تلك الجمل، اختلاف الأسلوب الذي تنهض به؛ ففي الجملة الأولى نجد الوشاح قد وظَّف أسلوب النِّداء وجاء مستوفيا لجميع عناصره: من أداة

---

(1) يُنظر: أحمد مختار عمر وآخرون: النحو الأساسي، منشورات ذات السلاسل، ط4، الكويت، 1994م، ص:393.

(2) عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج2، ص:73.

(3) المعجم الوسيط، ص:797.

(4) أحمد بن عيضة الثقفي: قضايا الشكل والمضمون في الموشح الاندلسي في عهد بني الأحمر، ص: 501.

(5) نفح الطيب، ج2، ص:252.

النداء والمنادى وموضوع النداء، وفي الجملة الثانية وظّف الوشاح أسلوب الأمر واستوفت جملة الأمر أيضًا جميع عناصرها من فعل وفاعل ومفعول، وفي الجملة الثالثة وظَّف الوشاح أسلوب الاستفهام غير الحقيقي، واستوفى جميع عناصره أيضًا، وبهذا التنويع في الأساليب حقَّق الوشاح لهذا الدور ثراءً ليس على الصعيد الإيقاعي فحسب، بل على الصعيد الدلالي أيضًا، من خلال الترابط الموجود بين المعاني الجزئية في كلِّ جملة.

ومن ذلك أيضًا قوله من موشحة(كل له هواك)[1]:

قَتَلْتَــنِي وَأَنْــتَ الطَبِيــبْ   فَأَنْــتَ لِي عَــدُوٌّ حَبِيــبْ

وقوله من موشحة(هل للعزا فيك)[2]:

تَجُــورُ أَحْكَــامُ الهَــوَى   لَيْــتَ الهَــوَى مَــا خُلِقَــا

في هذين المثالين أيضًا نجد كلَّ فقرة من تلك الفقرات، تشكِّل جملة مستقلة في معناها عن الجملة التي تأتي بعدها، من خلال استيفائها لجميع العناصر المكوِّنة لها، وزاد من وضوح معناه، بساطتها في التركيب، إذ تقوم كلُّ جملة من هذه الجمل الأربعة على طرفي الإسناد فقط، فنجد المبتدأ والخبر، أو الفعل والفاعل، وإن تعدَّاهما فإنَّه يذكر المفعول به فقط، ولكنَّ هذا الاستقلال في المعنى لم يمنع من وجود رابطٍ بين الجمل، يخدم الدلالة العامة التي تنهض بها، وهو في المثال الأوَّل تكرار الضمير(أنت)، وفي المثال الثاني تكرار كلمة(الهوى).

ومنه أيضًا قول ابن سهل من موشحة(ليل الهوى)[3]:

لَيْــلُ الهَــوَى يَقْظَــانْ   وَالحُــبُّ تِــرْبُ الــسَّهَرِ

وَالــصَّبْرُ لِي خَــوَّانْ   وَالنَّــوْمُ مِــنْ عَيْــنِي بَــرِي

أو كقوله من موشحة (باكر إلى اللّذة)[4]:

اغْنَمْ زَمَانَ الوَصْلِ قَبْلَ الذَّهَابْ

فَالرَّوْضُ قَدْ رَوَّاهُ دَمْعُ السَّحَابْ

وَقَدْ بَدَا فِي الرَّوْضِ سِرٌّ عُجَابْ

تتميَّز الجمل التي تكوَّنت منها الأقفال والأغصان في هذين المثالين، بالقصر والتنوُّع، حيث جعلها ابن سهل تتماشى وطبيعة الهيكل الذي اختاره لموشحته، ففي المثال الأوَّل نجد كلَّ سمط مكوَّن من فقرتين، تشكِّل كلُّ فقرة منهما جملة مستقلة بذاتها من حيث المعنى، وبالتالي نجد أربع جملٍ في ذلك القفل. أمَّا في المثال الثاني فقد جعل ابن سهل كلَّ جملة أيضًا مستقلة بمعناها، إذ ينتهي ذلك المعنى بانتهاء الغصن الذي يرد فيه، فيكون الناتج ثلاث

---

(1) جيش التوشيح، ص:208.

(2) جيش التوشيح، ص:209.

(3) الديوان، ص:296.

(4) الديوان، ص:344.

جمل. ولكنَّه عمد إلى الربط بينها بأدوات الربط، ليجعلها في اتصال وتلاحم دائم حتى وإن كانت في ظاهرها مستقلة من حيث المعنى.

ومن أمثلة هذا النَّوع عند ابن الخطيب قوله من موشحة (اسقياني)[1]:

اسْقِيَانِي لَقَدْ بَدَا الفَجْرُ وَخَفَى الكَوْكَبُ
قَهْوَةٌ تَرْكُ شُرْبِهَا وِزْرُ وَهِيَ لِي مَذْهَبُ

ويقول أيضا من موشحة (يا ليت شعري)[2]:

مَوْلَايَ جَاءَتْكَ تَرُومُ الرِّضَا وَتَطْلُبُ العَفْوَ لَهَا وَالقَبُولْ
وَتَطْلُبُ الإِغْضَاءَ عَمَّا مَضَى وَمُلْكُكَ البِرُّ العَطُوفُ الوَصُولْ
أَقْلَقَهَا الهَجْرُ كَجَمْرِ الغَضَا وَشَقَّهَا عَتْبٌ فَجَاءَتْ تَقُولْ

وكلُّ غصنٍ من هذه الأغصان مكوَّن من جملتين متعاطفتين بالواو، وكلُّ جملة منهما تُؤدي معنًى لا يتوقَّف على معنى الجملة الأخرى، وهذا من حيث المعنى الجزئي الذي تُفيده كلُّ جملة على حدة، ولكنَّنا بشيءٍ من التأمُّل في كلِّ غصن نستطيع أن نتبيَّن العلاقة التي صوَّغت ضمَّ هاتين الجملتين في بيت واحد من جهة، ومن جهة أخرى عطف ثانيتها على أولاها؛ فالوشاح في المثال الثاني مثلاً، خصَّ الغصن الأوَّل من هذا الدور بتوجيه النداء للسلطان طالبًا منه الرضا ثمَّ العفو والقبول، ثمّ أعقب ذلك بطلب نسيان ما فات حتى يبدأ معه وصلاً جديدًا، وأنهى نداءه له بالتَّعبير عن قلقه من الهجر، الذي نتج عن عِتاب وقسوة ذلك السلطان، وبهذا الترابط والتدرُّج في المعاني حقَّق الوشاح للأغصان تلاحمًا في الدلالة العامة للدور ككل.

وعلى هذا الأساس كان الوشاحون يتفنَّنون في توظيف الجمل وِفْقَ أشكالها المختلفة؛ بما يتماشى والموضوع الذي تُعبِّر عنه وطبيعة الهيكل الذي نُظمت عليه الموشحة، إضافة إلى رغبة الوشاح في إظهار إمكاناته اللُّغوية وتمكُّنه من لغته وقدرته على التفنُّن في تشكيلها، بالشكل الذي يضمن له استمرار التواصل والتفاعل بينه وبين المتلقي، وبهذا حقَّقَ الوشاح للموشحة ضربان من التَّماسك: "أحدهما: بنية لفظية ويُقصد به التَّماسك النَّحوي، والآخر: بنية معنوية ويُقصد به التَّماسك الدلالي"[3].

---

(1) المستدرك، ص:90.

(2) المستدرك، ص:88.

(3) مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، ص:191.

2- التوازي (parallelism):

يُعدُّ التوازي من المفاهيم اللسانية الحديثة، وهو عنصرٌ من العناصر المشكِّلة لبنية القصيدة الشعرية، وبالتالي لا يمكننا الحديث عن الإيقاع دون الحديث عن التوازي؛ الذي يحوي طرفيْ الإيقاع الرئيسيين، وهما: التَّماثل والاختلاف[1]، وقد انتقل مفهوم هذا المصطلح من مجال الهندسة الرياضية إلى مجال الممارسة الأدبية النقدية، مثلما انتقلت مفاهيم عديدة من مجال اختصاصها إلى ميدان النَّقد الأدبي المعاصر، وتشير الدراسات إلى أنَّ الراهب (روبرت لوث 1753م) Robert lowth أوَّل من حلَّل في ضوئه الآيات التوراتية[2].

ومن يرجع إلى المعاجم اللغوية والمعاجم المصطلحية للأدب، يجد التَّوازي مأخوذ من الموازاة، وهي "المقابلة والمواجهة، ... والأصل فيه الهمزة يقال: آزيته إذا حاذيته"[3].

أمَّا اصطلاحا فهو "عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات، قائمة على الازدواج الفنِّي وترتبط ببعضها وتسمَّى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية، سواء في الشعر أو النثر"[4].

وما يُمكن التنبيه إليه هنا أنَّ هذا التَّماثل الصوتي الذي يُحقِّقه التوازي، ليس هو التِّكرار الذي يقوم على التطابق التام والكلي بين وحداته، فالتَّوازي كما يقول ياكبسون "تماثلٌ وليس تطابقا"[5]، وبذلك يكون التِّكرار أحد مظاهر التَّوازي، أمّا التَّوازي فيتمظهر في كل مستويات النَّص الشعري الصوتية والنحوية والدلالية، ليشمل كامل النَّص[6]، وتصبح "بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر"[7]، ولا يعني هذا أنَّ ظاهرة التوازي توجد فقط في الشعر دون غيره من الأجناس الأدبية، بل يعني أنَّه يُسَيْطر بشكل كبير ومهم على بنية الشعر حتى أصبح سمة مميِّزة له، كما يوجد أيضًا في النثر، وبخاصة النثر المقفَّى أو النثر الفنِّي الذي يعتمد على هذه الجمل القصيرة المتوالية في إطار يجمعها محدِثة إيقاعًا متوازيًا، غير أنَّ هناك فارقًا في استعماله بين هذين الجنسين الأدبيين؛ "ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي: البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكوِّنه تقتضي من عناصر الدلالة النَّحوية والمعجمية توزيعًا متوازيا؛ ويحظى الصوت هنا حتمًا بالأسبقية على الدلالة. وعلى العكس من ذلك، نجد في النثر أنَّ الوحدات الدلالية ذات الطاقة المختلفة هي التي تنظم بالأساس البنيات المتوازية"[8].

---

(1) يُنظر: وهاب داودي: البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمَّد الغماري (التوازي والتكرار)، مجلة المخبر، ع10، جامعة بسكرة- الجزائر، 2014م، ص:311.

(2) يُنظر: محمَّد مفتاح: التشابه والاختلاف(نحو منهاجية شمولية)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1996م، ص:97.

(3) لسان العرب، ص:4830 مادة(وزى).

(4) عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الاشعاع الفنية، ط1، مصر، 1999م، ص:24.

(5) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمَّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء- المغرب، 1988م، ص:103 .

(6) يُنظر: وهاب داودي: البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمَّد الغماري، ص:311-312..

(7) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص:105-106.

(8) المرجع نفسه، ص:108.

والتوازي بهذا المعنى احتلّ مركزًا مهيمنًا في تحليل النَّص الأدبي عمومًا والشعري على وجه الخصوص، سيَّما بعد شيوع الآراء التي قدَّمها (رومان ياكبسون r. Jakobson) صاحب نظرية التوازي ومؤلِّف "التوازي النحوي" (grammatical parallelism)، وصاحب العديد من الدراسات والمقالات المختلفة التي أسهمت في إلقاء الضوء على هذا النوّع من الدراسة، فكان بذلك ذا أثر واضح في علماء اللغة والأنثروبولوجيا ودارسي الفلكلور الشعبي، نحو فهم ظاهرة التوازي، كما قام بدراسة هذه الظاهرة في أشعار (بو poe) و(بودلير boudelaire) و(بلاك blake)، حيث نادى وأكَّد على أهمية التوازي لفهم التكافؤات (المتوازيات) اللغوية أو التطابقات[1].

وقد انتقلت وجهة النَّظر هذه إلى الباحثين المعاصرين العرب وعلى رأسهم الدكتور مُحَّد مفتاح، الذي تحدَّث بإسهابٍ عن ظاهرة التوازي في كتابه "التَّشابه والاختلاف"؛ مفهومًا وممارسة، وهو يُعرّفه بأنّه "عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية"[2]، كما عرّفه بأنّه "التوالي الزمني الذي يؤدي إليه توالي السلسلة اللغوية المتطابقة أو المتشابهة"[3].

وتشترك التعريفات السابقة للتوازي في ثلاثة نقاط أساسية هي[4]:

- التكرار: لأنَّ التوازي تكرار كلّي أو جزئي لصورة صوتية بالضرورة
- التَّشابه: مهما كان نوعه كليا أو جزئيا
- التتابع: وهو ما يشبه مبدأ التعاقب في السلسلة الكلامية العادية خلال مدَّة زمنية معيَّنة.

وللتَّوازي في الشعر مظهران: أحدهما ملازم دومًا للُّغة الشعرية، إذ أنَّه الأساس في جوهر البراعة الشعرية، يتألَّف من منظومة متكررة من المقاطع المتتالية المتوازية. وبهذا المعنى يُعتبر التَّوازي امتدادًا لمبدأ ازدواجية المستويات المميزة لنطق اللَّفظ وللناحية الاعرابية، والدلالية للتَّعبير، ومن ثمَّ تُعتبر اللُّغة الشعرية أكثر الأنماط والأشكال وضوحًا للتَّوازي. أمَّا المظهر الثاني فيشير إلى ألوان من التَّقابل كوسيلة دقيقة منسجمة، وسائدة للتَّعبير في اللغة الشعرية، وبذلك يصير التوازي مبدأ من المبادئ الفنية.[5]

وتُعدُّ ظاهرة التَّوازي إحدى الظواهر التي تزخر بها الموشحات عمومًا والموشحات المدروسة على وجه الخصوص وذلك ما نقف عليه عند كلٍ من ابن زهر وابن سهل وابن الخطيب؛ إذ اهتموا بالتَّوازي "لما فيه من الوسائل التحليلية للنَّص لغويًّا وصوتيًّا وجماليًّا، إضافة إلى قدرته على تأدية المعنى بصورة إيحائية تقابلية متوازية، ولما له من دورٍ في إبراز النَّاحية الإيقاعية"[6].

---

(1) يُنظر: عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، ص: 4 وما بعدها.

(2) مُحَّد مفتاح: التشابه والاختلاف، ص: 97.

(3) المرجع نفسه، ص:97.

(4) يُنظر: آمال منصور: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة (دراسة في أغاني مهيار الدمشقي)، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2007م، ص:172.

(5) يُنظر: عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، ص:8-9.

(6) وهاب داودي: البنيات المتوازنة في شعر مصطفى مُحَّد الغماري، ص:312.

وشيوعه في الموشحات يوحي بوعي الوشاح التام بهذه الظاهرة، وما تُؤديه من وظائف في النَّص، ويمكن أن نميِّز بين نوعين من التَّوازي في الموشحات المدروسة هما: التوازي على المستوى الأفقي(مستوى بناء السمط أو الغصن الواحد)، والتوازي على المستوى الرأسي أو العمودي(مستوى بناء القفل أو الدور ككل)، وسنعمل على تحليل بعض النَّماذج من الموشحات التي حَوَتْ هذه الظاهرة لإبراز إسهامها في إثراء البنية الإيقاعية للموشح.

2-1- التوازي على المستوى الأفقي:

ويتمُّ هذا النَّوع من التوازي، من خلال التطابق في كلِّ عناصر البناء النَّحوي للجمل المتوازية، على مستوى بناء الغصن أو السمط الواحد، وذلك من خلال تناغم ما هو نحوي وصرفي بين الجمل والعبارات[1]، ويُمكن التَّمييز بين أنماط عديدة للتوازي، فقد يكون بين تركيبين اسميين أو فعليين، مثبتين أو منفيين، خبريين أو إنشائيين...إلخ[2]، وهو قليل في الموشحات المدروسة مقارنة بالتَّوازي على المستوى الرأسي، ومن نماذجه قول ابن الخطيب من موشحة (جادك الغيث)[3]:

مَـــنْ إِذَا مَـــا عَقَـــدَ العَهْـــدَ وَفَى   وَإِذَا مَـــا فَـــتَحَ الخَطْـــبَ عَقَـــدْ

يتراءى لنا من خلال النظر في التركيب النحوي لهذا الغصن أننا نستطيع تقطيعه تقطيعا نحويا، وفق هذا الجدول:

تطابق	تطابق	اتفاق في الصيغة الصرفية	اتفاق في الصيغة الصرفية	اتفاق في الصيغة الصرفية
إذا	ما	عقد	العهد	وفى
إذا	ما	فتح	الخطب	عقد

والتَّوازن والتَّوازي في البنية التركيبية النَّحوية في هاتين الجملتين، والناشئ عن التطابق في بعض العناصر الصوتية، والتماثل في بعضها الآخر، عمل –دون شك- على إثراء البنية الإيقاعية الداخلية لهذا الغصن.

ومن نماذجه أيضًا التي وقعت بين تركيبين فعليين قول ابن سهل من موشحة(هل يُلحى)[4]:

جَـــرَى فِي رُضَـــابِهِ كَـــوْثَرْ   وَزُفَّـــتْ فِي خَـــدِّهِ الجَنَّـــهْ

فهنا استهلَّ ابن سهل الجملة الأولى بالفعل الماضي (جرى) وأتبعه بحرف الجر (في) والاسم المجرور(رضاب) الذي أضاف إليه ضميرا متصلا (الهاء) وأتبعه بالفاعل (كوثر)، وعلى النَّسق ذاته بُنيت الجملة الثانية، وهذا ما دعَّم الإيقاع الداخلي في الغصن؛ إذ "تناسقت عبارتاه كميًّا وموقعيًّا ممَّا ساهم في إثراء الإيقاع"[5].

---

(1) يُنظر: المرجع السابق، ص:313.

(2) يُنظر: نعمان بوقرة: مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، 2008م، ص:87.

(3) نفح الطيب، ج7، ص:14.

(4) الديوان، ص:300.

(5) وهاب داودي: البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري، ص:313.

ومن نماذجه أيضًا، الجملة الفعلية الخبرية في قول ابن زهر من موشحة (سدلن)(1):

يَــــرِيشُ سِــــهَامَ الفُتُــــورْ وَيَرْمِــــي خَبَــــايَا الــــصُّدُورْ

حيث تتَّحِد البنية التَّركيبية النَّحوية في هاتين الجملتين المتوازيتين على هذا النحو:

فعل + الفاعل المستتر+ المفعول به مضاف + مضاف إليه = يريش سهام الفتور

فعل + الفاعل المستتر+ المفعول به مضاف+ مضاف إليه = يرمي خبايا الصدور

وهذا التوازي في البنية التركيبية أضفَى على الغصن لونًا من ألوان الإيقاع الداخلي، وأكسبه جمالية إيقاعية تُحدِث في النَّفس درجة عالية من الانسجام.

ومن ذلك أيضًا قول ابن زهر من موشحة (فتق)(2):

أَمْـرَضَ القَلْـبَ بِأَجْفَـانٍ صِـحَاحْ وَسَـــبَى العَقْـــلَ بِجِـــدٍّ وَمُـــزَاحْ

في هذا المثال نجد توازيا أفقيًّا من خلال تطابق البنى النَّحوية الخاصة بفقرتي السمط، وفق هذا الشكل:

تماثل في الوظيفة النحوية (فعل)	تماثل في الصيغة	تطابق	تماثل في المواقع	تماثل في المواقع
أمرض	القلب	الباء	أجفانٍ	صحاح
سبى	العقل	الباء	جدٍّ	ومزاح

وهو ما أكسب الإيقاع درجة عالية من التناسق والانسجام، بفضل ذلك التَّقابل الصرفي والتوازي النَّحوي بين الفقرتين.

ومن نماذج الجملة الفعلية أيضًا قول ابن زهر من موشحة (هل للعزا فيك سبيل)(3):

جَعَلْــتَ قُــرْبِي حَرَمَــا هَيَّجْــتَ جِــسْمِي حَرَقَــا

فهنا نلحظ تماثلا وتوازيا بين فقرتي البيت من عدَّة بنيات: التركيبية والنَّحوية والصرفية إضافة إلى حضور الجناس النَّاقص بين(حرما، حرقا)، كلُّ ذلك عمل – فضلاً على خلق إيقاع متميِّز– على تقوية الازدواج بين التركيبين والتقارب بين معنييهما؛ بما ساهم في كمال الصورة وتمام المعنى، حيث أدى التوازي "دور المحتضن للمعنيين المتفاعلين تفاعل تقارب...فيتضح أنَّ المعول إنَّما هو على ما يتولَّد عن المعنيين مجتمعين لا عمَّا يُفيده كلُّ معنى على حدة"(4).

ومن أنماط التَّوازي أيضًا ما كان بين تركيبين اسميين، كقول ابن الخطيب من موشحة(يا حادي الجمال)(5):

(1) المطرب من أشعار أهل المغرب، ص:204.

(2) نفح الطيب، ج2، ص:252.

(3) جيش التوشيح، ص:209.

(4) مُحَمَّد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص: 78.

(5) نفاضة الجراب، ج2، ص:169.

مُمَجَّـــــدُ الجَـــــلاَلِ   مُـــــــشَهَّرُ العُـــــــلاَ

فقد توازنت الأجزاء في هذا السمط من حيث البنية التركيبية النَّحوية على الشكل الآتي:

مضاف +مضاف إليه = ممجّد الجلال

مضاف +مضاف إليه =مشهّر العلا

وأوَّد التنويه هنا إلى أنَّ التوازي الأفقي محكومٌ بطول الغصن أو السمط الذي يرد فيه؛ إذ كلَّما ضاق هذا الأخير تقلَّصت فيه إمكانية التوازي التركيبي الأفقي، والعكس صحيح؛ أي أنَّ استطالة ذلك الغصن أو السمط تُوفِّر إمكانية أكبر لمثل هذا التوازي، وهو يتطلَّب على الأقل تركيبين متماثلين في الغصن الواحد كما رأينا في المثال السابق، وقد نجد ثلاث مركَّبات متوازية، كقول ابن سهل من موشحة(لزهرة البستان)[1]:

مُعَطَّرُ الأَرْدَانْ   ذَكِيُّ الأَنْفَاسِ   عَذْبُ الفَمْ

وقد يصل إلى أربعة مركَّبات متوازية، وهذا النَّوع بدوره يأخذ شكلين أو نمطين: الأوَّل نمثِّل له بقول ابن زهر من موشحة (فتق)[2]:

غُـصْنِيُّ القَـدِّ مَهْـضُومُ الوِشَـاحْ   مَـادِرِيُّ الوَصْـلِ طَـائِيُّ الـسَّمَاحْ

فقد توازَنَت الأجزاء في هذا القفل من حيث البنية التركيبية النَّحوية على الشكل الآتي:

مضاف +مضاف إليه + مضاف +مضاف إليه = غصنيّ القدّ مهضوم الوشاحْ

مضاف + مضاف إليه + مضاف +مضاف إليه = مادريّ الوصل طائيّ السماحْ

وهذا التَّوازن والتماثل في البناء النحوي على المستوى الأفقي، عمل على إثراء البنية الإيقاعية الداخلية، وممَّا ساهم في ذلك هو عودة نفس التركيب النحوي أربعة مرَّات في هذا القفل، في كلِّ فقرة تكرَّر مرَّتين متَّصلتين، ومثل هذا أيضًا قول ابن سهل من موشحة(هل درى)[3]:

فَـاحِمُ اللِّمَـةِ مَعْـسُولُ اللَّمَـى   سَـاحِرُ الغُـنْجِ شَـهِيُّ اللَّعَـسِ

فهذا التَّركيب المتوالي أيضًا(مضاف +مضاف إليه)، نتج عنه نوعٌ من التَّوازي الصوتي المتولِّد عن التناسق في تركيب الجملتين، وما ولَّده في النَّص من إيقاع نحوي، وبعد بحث الصور التي استقطبت التوازي في الموشحات المدروسة، تبيَّن أنَّ هذا النَّوع الذي يعتمد على المركَّب الإضافي (مضاف +مضاف إليه)، يُعدُّ من أكثر الأنماط حضورًا فيها، خاصة ما يُعرف بتراكم التشبيهات، التي أكثر الوشاحون من توظيفها في معرض الوصف وسرد الصفات المختلفة سواء للمحبوب أو للممدوح بشكل عام.

أمَّا النَّمط الثاني فتكون فيه المركَّبات المتوازية منفصلة عن بعضها البعض، وذلك عندما يكون القفل أو الغصن قائمًا في بنيته العروضية، على أربع وحدات صوتية صغرى، وكلُّ واحدة منها قائمة على نفس تقطيع

---

(1) الديوان، ص:342.

(2) نفح الطيب، ج2، ص:253.

(3) الديوان، ص:285.

الموالية، أو قائمة على تقطيع تكون فيه خاضعة للوزن العام للموشحة، كقول ابن سهل من موشحة(طيف ألم)[1]:

نَائِي الهِمَمْ　　دَانِي الكَرَمْ　　سَهْلُ الشِيَمْ　　مُصْعَبُ المَجْدِ

وقد يمتدُّ هذا النَّوع من التَّوازي ليشمل مجموعة من الأغصان والأدوار، ممَّا سنبحثه في حديثنا عن التوازي على المستوى العمودي، الذي يكوّن مجالاً أكثر تقبُّلاً لظاهرة التَّوازي .

ومن نماذج التَّوازي الأفقي أيضًا، قول ابن سهل من موشحة(عميد أصيب)[2]:

صَـــدْرُ مَـــنْ فُـــؤَادُهُ عَاطِـــلْ　　وَخَـــدُّ مَـــنْ بِدَمْعِـــهِ حَـــالِي

سُـــؤَالِي وَقْـــفٌ عَلَـــى بَاخِـــلْ　　وَحُـــبِّي وَقْـــفٌ عَلَـــى سَـــالِي

في هذا المثال قد يُخيَّل للقارئ أنَّه توازي على المستوى العمودي، لكنَّه في الواقع غير ذلك؛ لأنَّ الوشاح عمد إلى نوعٍ من التَّكثيف، من خلال إيراد التوازي الأفقي مرَّتين، فنجده يوازي مرَّة بين فقرتي الغصن الأوَّل، ومرَّة أخرى يُوازي بين فقرتي الغصن الثاني، وبعودة نفس الصيغ الصرفية والتركيبية بين فقرات الغصن، تمكَّن الوشاح من الربط بينها إيقاعًا ودلالة.

ومن نماذج التوازي الأفقي بين المركَّبات الاسمية أيضًا، قول ابن الخطيب من موشحة(ربَّ ليل)[3]:

فَالإِمَـــــامُ المرَفَّـــــعُ الخَطْـــــرِ　　وَالغَمَـــــامُ المبَـــــارَكُ القَطْـــــرِ

والتَّوازي هنا ناتجٌ عن عودة نفس التّراكيب والصيغ -التي جاءت الجملة الأولى مرتَّبة وفقها- في الجملة الثانية، من خلال التَّماثل بين أجزاء السلسلة الكلامية في كليهما، وما يلفت الانتباه هنا أيضًا هو توظيف الوشاح أداة التعريف(ال) في كلِّ لفظة من ألفاظ الجملتين، وهي أداة تفيد الاستغراق والتخلُّص من قيد الزمان، وقد وظَّفها ابن الخطيب هنا وبهذا الشكل ليمنح للممدوح وجودًا دائمًا ولينسب إليه تلك الصفات بصورة مطلقة[4]، وهو ما أشار إليه النحويون من أمثال ابن هشام الأنصاري حين قال: "فإن كان صِلَةً لأل عَمِلَ مطلقًا"[5]، وبهذا المعنى عمل التَّوازي على خلق إيقاع متميّز يُمثل وقفة تأمُّل للوقوف والتَّغني بخصال الممدوح وتمجيدها.

2-2- التوازي على المستوى الرأسي (العمودي):

وهو التطابق التام أو الجزئي بين كلِّ عناصر البناء النحوي، للجمل المتوازية على المستوى الرأسي أو العمودي فيكون ذلك التطابق بين كلِّ بيتين أو مجموعة من الأبيات، وهو ما يُحقِّق للنَّص ترابطه البنائي وإيقاعه الداخلي[6]، وبذلك يكون "لهذا النَّوع وظيفة بنوية أكيدة في ربط أجزاء النَّص ببعضها البعض وجعلها نسيجًا

---

(1) الديوان، ص:333.

(2) الديوان، ص:310.

(3) الاحاطة، ج4، ص:525.

(4) يُنظر: عبد الله البهلول: المبالغة بين اللغة والخطاب، ص:114.

(5) ابن هشام الأنصاري المصري: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، منشورات المكتبة العصرية، د.ط، بيروت، د.ت، ج3، ص:217.

(6) يُنظر: وهاب داودي: البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري، ص:314.

محكمًا"[1]، ولهذا السبب أكّد ياكبسون أهمية التوازي التركيبي واعتبر أنَّ تكرار نفس الصورة النَّحوية...إلى جانب عودة نفس الصورة الصوتية، هو المبدأ المكوِّن للأثر الشعري[2].

والموشحات تزخر بأمثلة عديدة ومتعدِّدة من التوازي التركيبي العمودي، الذي استوفى بدوره أنماطًا متنوِّعة في طريقة بناء الجملة: من جمل اسمية وجمل فعلية، ومن حيث ترتيب عناصر كلٍّ منهما، وغيرها من أساليب التراكيب المتعدِّدة، وفيما يلي رَصْدٌ لمختلف الأنواع الواردة في الموشحات المدروسة تمثيلاً لا حصرًا:

- **الجملة الفعلية الخبرية:** كقول ابن الخطيب من موشحة (زمن الأنس)[3]:

أَضْحَكَ الفَجْرُ مَبْسِمَ الشَّرْقِ

وَانْتَضَ الأُفْقُ صَارِمَ البَرْقِ

فقد توزَّعت الألفاظ في الجملتين توزيعًا قائمًا على الإيقاع المنسجم للوحدات عن طريق الصياغة النَّحوية؛ فكلٌّ من الجملتين مبني على:

فعل ماض +فاعل +مفعول به مضاف +مضاف إليه = أضحك الفجر مبسم الشرق

فعل ماض +فاعل +مفعول به مضاف +مضاف إليه =وانتض الأفق صارم البرق

وهذا التَّماثل في الصيغة والموقع والوظيفة بين الجملتين، ساهم في تقوية المعنى الذي اشتركت فيه الجملتين، كما تعزَّز الإيقاع الداخلي للغصنين، وساعد على ذلك أيضًا تماثل الأجزاء في التقطيع العروضي؛ فكلّ وحدة صوتية تقابلها وحدة عروضية كما يلي:

أضحك = انتض = //0/

الفجر = البرق = /0/0/

مبسم = صارم = //0/

الشرق =البرق = /0/0/

ومنها قول ابن زهر من موشحة(سدلن)[4]:

سَفَرْنَ فَلاَحَ الصَّبَاحْ

هَزَزْنَ قُدُودَ الرِّمَاحْ

ضَحَكْنَ ابْتِسَامَ الأَقَاحْ

---

(1) نعمان بوقرة: مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، ص: 88.

(2) يُنظر: رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص:66.

(3) الاحاطة، ج4، ص:526.

(4) المطرب من أشعار أهل المغرب، ص:204.

والتوازي في هذا المثال واضح جلي، إذ وقع التَّماثل والتَّطابق بين العناصر المكوِّنة للجمل كالآتي:

تماثل في الصيغة	تطابق	تماثل في الموقع	تماثل في الصيغة
سفر	ن	فلاح	الصباح
هزز	ن	قدود	الرماح
ضحك	ن	ابتسام	الأقاح

والتَّوازي في المثالين السابقين كان مرتبطًا بالأغصان البسيطة في تركيبها، والتي تشكَّلت من فقرةٍ واحدة، ولكن قد يقع بين أغصان أو أدوار ويختصُّ ببعض فقراتها دون أن يشملها جميعا، كقول ابن سهل من موشحة(كم أعيا)[1]:

أَسْتَدْنِيهِ حُبًّا فَيَنْزَحْ وَيَدْنِيهِ زُورُ المَنَامِ
بَادِيَ التَّيْهِ كَالمهْرِ يَمْرَحْ فَيُطْغِيهِ مَسُّ اللّجَامِ
غَنَّتْ فِيهِ غَيْدَاءُ تَمْزَحْ فتهْدِيهِ حُرَّ الغَرَامِ

فهنا وقع التَّوازي عموديًا في الفقرة الثالثة والفقرة الرابعة فقط، وذلك كما يلي:

و+ يدني+ الهاء + مضاف+ مضاف إليه= ويدنيه زور المنام
الفاء+ يطغي+ الهاء + مضاف +مضاف إليه= فيطغيه مسّ اللجام
الفاء+ تهدي+ الهاء + مضاف+ مضاف إليه = فتهديه حرّ الغرامْ

وممّا ضاعف من وقع وتأثير التَّوازي هنا؛ مجيئه بالقرب من إطار القافية، وقد قام على تماثلٍ في بعض العناصر وتطابقٍ في بعضها الآخر، ممَّا أدَّى إلى تعزيز إيقاعها وبروز أثرها بشكل أفضل.

- **الجملة الاسمية**: كقول ابن سهل من موشحة(زهرة البستان)[2]:

لَيْسَ مِنَ السّلْوَانْ عَنْ حُسْنِهِ الفَتَّانْ قَلْبِي قَرِيحْ
وَهَا مُغَطَّى الأَشْجَانْ بِأَدْمُعِ الأَجْفَانْ بَادٍ صَرِيحْ

فهنا وقع التَّوازي عموديًّا في الفقرة الثالثة من كل غصن، وأيضًا في الفقرة الأخيرة، محقِّقا بذلك تماثلاً وانسجامًا كان له دوره في إثراء البنية الإيقاعية، والجدول التالي يُوضِّح لنا ذلك:

تماثل في الوظيفة	تماثل في التقطيع العروضي والموقع	تماثل في الموقع والوظيفة	تماثل في التقطيع العروضي والموقع	تماثل في الصيغة
عن	حسنه	الفتّان	قلبي	قريح
الباء	أدمع	الأجفان	باد	صريح

---

(1) الديوان، ص:303.

(2) الديوان، ص: 342.

ومن أمثلة هذا النَّوع أيضًا، قول ابن سهل من موشحة (يا ناصحا)[1]:

إنْ كَتَمَ الشَّوْقَ وَالأَوَارَا وارَى شَيْئًا عَجِيبْ

أَوْ ذَكَرَ الهَجْرَ وَالنَّفَارَا فَارَى دَمْعٌ سَكِيبْ

القارئ لهذه الأغصان يجد تكثيفًا بارزًا للإيقاع؛ فمن جهةٍ وازى الوشاح بين الفقرات على المستوى العمودي وراعى في ذلك التَّماثل في التركيب النَّحوي الصرفي، ومن جهة أخرى عمد إلى نوعٍ من التَّجنيس الناقص بين الفقرتين الأولى والثانية في كلِّ غصن، وذلك بين (الأوارا، وارى) (النفارا، فارا)، ومن جهة أخرى دعَّمها بتلك القوافي المتنوِّعة، وكلُّ هذه الأساليب منحت لتلك الأغصان إيقاعًا مميَّزا يستقطب أذن المستمع أو المتلقي من القراءة الأولى.

وتفنُّن الوشاح في التَّنويع من توظيف هذه الظاهرة لا يحدُّه حدٌّ؛ إذ نجد التوازي أحيانًا يمتدُّ ليشمل المستويين الأفقي والعمودي معًا، كما في قول ابن سهل من موشحة(هل يُلحى)[2]:

خَمْـــرِيُّ الرُّضَـــابِ وَالخَـــدِّ دُرِيُّ الكَـــــلاَمِ وَالثَّغْـــــرِ

نَجْمِـــيُّ الـــضِّيَاءِ وَالبُعْـــدِ رَوْضِـــيُّ الجَمَـــالِ وَالنَّـــشْرِ

سَـــقِيمُ الِّلحَـــاظِ وَالـــوِدَّ ضَـــعِيفُ العُهُـــودِ وَالخَـــصْرِ

ومثله أيضًا قول ابن زهر من موشحة(فتق)[3]:

يُوسُفِيُّ الحُسْنِ عَذْبُ المبتَسَمْ

قَمْرِيُّ الوَجْهِ لَيْلِيُّ اللَّمَمْ

عَنْتَرِيُّ البَأْسِ عُلْوِيُّ الهِمَمْ

والوشاح في هذين المثالين في معرض الوصف والتَّشبيه، وسعى إلى حشد أكبر عددٍ ممكنٍ من التشبيهات، وهذه الصورة الفنية البسيطة موجودة بكثرة في الموشحات، وقد نتج عنها هنا نوعٌ من التَّوازي، الذي يظهر بشكل جلي؛ إذ يقوم على تركيبٍ إسميٍّ واحد(مضاف +مضاف إليه+ حرف عطف+ معطوف) في المثال الأوَّل، وتركيب إسميّ واحد أيضًا(مضاف +مضاف إليه) في المثال الثاني، وعمد الوشاح في كِلاَ المثالين إلى إعادة نفس التركيب النَّحوي، مع قدر كبير من نفس الصورة الصوتية دون زيادة ولا نقصان، على المستويين الأفقي والعمودي، وكلُّ ذلك داخل بناءٍ متماسكٍ، فخلق بذلك صورة فنيَّة عكست مشاعره وتأثُّره بالجمال، كما عزَّز التدفُّق الإيقاعي في الدور الذي تضمَّنه وفي الموشحة ككل.

(1) الديوان، ص:336.

(2) الديوان، ص:299.

(3) نفح الطيب، ج2، ص:252.

-**الجملة الاسمية المنفية:** ومن نماذج هذا النوع، قول ابن سهل من موشحة(شكا بالعتب)[1]:

فَلَيْسَ البَدْرُ ذَا ثَغْرِ
وَلَيْسَ الغُصْنُ ذَا خَصْرِ
فلاَ لِلزُّهْرِ مَرْآكْ
ولَا لِلزَّهْرِ رَيَّاكْ

فهنا وقع التَّوازي بين الغصنين الأوّل والثاني، وهو قائم على تركيب مكوَّن من جملة إسمية منفية، مع تطابقٍ في بعض العناصر وتماثل في بعضها الآخر. ووقع أيضا بين السمطين الثالث والرابع، وهو قائم أيضا على تركيبٍ مكوّن من جملة اسمية منفية ويختلف تركيبها عن تركيب سابقتها، ويكون فيه تطابق العناصر أكثر من تماثلها.

– **الجملة الاسمية الاستفهامية:** كقول ابن زهر من موشحة(بأبي من)[2]:

هَلْ لِقَلْبِي عَنْكَ مُتَّرَكُ
أَوْ عَلَى عَيْنَيْكَ لِي دَرَكُ

ففي هذا المثال وقع التَّوازي على المستوى العمودي من خلال تماثل البُنَىَ النَّحوية الخاصة بالجملتين الاسميتين التي تشكَّلت وفق الشكل التالي:

تطابق	تماثل في الوظيفة	تماثل في الموقع والوظيفة	تماثل في الموقع والوظيفة	تماثل في الموقع والوظيفة
هل	اللام	قلبي	عنك	مترّك
أداة استفهام محذوفة	على	عينيك	لي	درك

ورغم بساطة هذا التَّوازي، إلاَّ أنَّه أكسب العبارة جمالية إيقاعية، وحمل من التركيز الإيقاعي ما يجعل القارئ المتمعِّن في طبيعة تراكيبها يستشعرها ويتفاعل مع معانيها.

وعلى هذا الأساس كانت عناية الوشَّاحين بنظام التوازي، الذي هَيْكَلَ الموشحات بجملٍ متساوية ومتنوِّعة، عملت على تعزيز وإثراء البنية الإيقاعية في الموشحات؛ بما وفَّرته من تناسق وانسجام بين الإطار الصوتي الذي تشغله والدلالة العامة، فقد حرص الوشاحون على التنويع في أنظمة التوازي بما يُوافق المساحة التي يشغلها والغرض الذي تُنظم فيه، ولنا أن نقول في الأخير أنَّ "التماثل الصوتي في هذه النَّماذج وغيرها يتوازى فيها كلٌّ من المعنى والدلالة، ولا يتطابقان وما يجمع بينهما إنَّما هو دلالة السياق العامة"[3]، كما مثَّل التوازي –أفقيًا وعموديًا– "رافدًا إيقاعيًّا من جهة، وتنميطًا للتراكيب لسريانه على خطٍّ واحد من جهة ثانية"[4].

---

(1) الديوان، ص:306.

(2) انطوان محسن القوّال: الموشحات الأندلسية، ص:93.

(3) وهاب داودي: البنيات المتوازنة في شعر مصطفى مُحَّد الغماري، ص:315.

(4) المرجع نفسه، ص:315.

3- الأسلوب الخبري والإنشائي:

تنقسم الأساليب اللُّغوية إلى أسلوبٍ خبريٍّ، وأسلوب إنشائي، من حيث تنوُّع دلالة المعاني التي يحملها كلٌّ منهما، وهذه الأساليب تُعدُّ موضوعًا مهمًّا في إطار علم المعاني، يقول القزويني: أنَّ "الكلام إمَّا خبرٌ أو إنشاء؛ لأنَّه إمَّا أن يكون لِنِسْبَتِهِ خارج تطابقه أو لا تطابقه، أو لا يكون لها خارج. الأوَّل الخبر، والثاني الإنشاء"[(1)]، "وإذا كان الخبر يُمثِّل اللُّغة في جانبها القار، فإنَّ الإنشاء يمثِّلها في جانبها المتحرِّك. فالأساليب الإنشائية طلبية كالأمر والنَّهي والاستفهام والتَّمني والنداء، أم غير طلبية كالتَّعجب والمدح والذم والقسم، أبرز مظاهر اللُّغة التي تُعرب عن حيويتها"[(2)].

3-1- الأسلوب الخبري:

هو أسلوب الكلام الذي يسوق خبرًا، والخبر ينحصر في كونه صادقًا أو كاذبًا، وَصِدقه مطابقة حكمه للواقع، وكذبه عدم مطابقة حكمه له[(3)]. وقد تعامل الوشاحون بكثرة مع الأسلوب الخبري، وأفادوا من توظيفه في موشحاتهم ؛ "لما يُعطيه هذا الأسلوب من مساحة فنية واسعة للتَّعبير عمَّا يجول في خاطر الشاعر من كوامن نفسية وفنيَّة"[(4)]، وهو يُحقِّق الانسجام الروحي والعاطفي في التأثير في المتلقي، فالوشاح أو الشاعر عموما، يُخبر بما يتملّك نفسه من إحساس إزاء المواقف التي تطرأ عليه؛ من طبيعةٍ خلابة أو عاطفةٍ جيَّاشة أو موقفٍ معيَّن أو حدثٍ ما، ويكون بهذا مؤثرًا في المتلقي الذي يكون منسجمًا متآلفًا مع الشاعر، فيُكوِّنان معًا القيمة الجمالية الموجودة في التأثُّر والتأثير من خلال النَّص الشعري[(5)]، وقد استخدم الوشاح الأسلوب الخبري في كثيرٍ من المواضع للتَّعبير عن أغراض متنوعة، منها:

-الوصف: فقد استعان الوشاح بهذا الأسلوب وبشكلٍ بارز في غرض الوصف، ومن ذلك وصف الحبيب وما يَتحلّى به من صفات الجمال، مثل قول ابن سهل في غلامه (موسى) من موشحة (مالي معين)[(6)]:

غُـصْنٌ إِذَا مَـالَ اسْـتَمَالْ
وَفَـوْقَ ذَاكَ الخَـدِّ خَـالْ
قَـدْ كَتَبَـتْ كَـفُّ الجَمَـالْ
هُنَاكَ صُحْفَ العِبَرِ   فَخَطَّتِ الفِتَنَا   وَنقَّطَتْ بِالعَنْبَرِ

(1) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة(المعاني والبيان والبديع)، دار الكتب العلمية، د.ط، بيروت، د.ت، ص:16.
(2) محمّد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص:349.
(3) يُنظر: الخطيب القزويني: الايضاح في علوم البلاغة، ص:18.
(4) آزاد محمّد كريم الباجلاني: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، ص:275.
(5) يُنظر: المرجع نفسه، ص:275.
(6) الديوان، ص:289.

ويقول فيه أيضًا، واصفًا قامته وقوامه، من موشحة(باكر إلى اللّذة)[1]:

فِي كَأْسِهَا تَبْدُو كَلَوْنِ العَقِيقْ
بِكَفِّ ظَبْيٍ ذِي قَوَامٍ رَشِيقْ
مُهَفْهَفِ القَامَةِ طَاوِي الجَنَاحْ كَالبَدْرِ لاَحْ عَصَيْتُ مِنْ وِجْدِي عَلَيْهِ اللّوَاحْ

ومن هذا الوصف أيضًا، قول ابن الخطيب من موشحة (طائر القلب)[2]:

وَظَفَــرْنَا بِمُنْيَــةِ الــصَّدْرِ مَـــعَ ظَـــبْيٍ مَـــرُوعْ
مَــائِسِ القَــدِّ نَحِيــلِ الخَــصْرِ سَـــــالِبًا كُـــــلَّ رَوْعْ

وقد يمتد الوصف ليشمل الصفات الخُلُقية للممدوح، وما يتحلَّى به من صفات الكرم والمجد والشجاعة، مثل ما نجده عند ابن الخطيب في مدحه لسلطان المغرب (أبا سالم المريني)، من موشحة (قد قامت الحجة)، والتي غلب فيها الأسلوب الخبري على الإنشائي؛ لكثرة ما أورده فيها من صفات للممدوح، يقول فيها:[3]

مُعَالِجُ الصَّدْعِ وَالعُرْوَةُ الوُثْقَى وَقَامِعُ الظَّالِمْ
وَمُصْمِتُ الضَّجَّهْ وَمُطْفِئُ النَائِرْ وَمُوضِحُ الرُّشْدِ
خَلِيفَةُ الرَّبِّ وَالبَاذِخُ الفَاخِرْ بِالأَبِ وَالجَدِّ

وقد يكون الوصف متعلّقا بالطبيعة، وما بها من مناظر خلاَّبة؛ من نهرٍ وزهرٍ وبرْقٍ ونسيمٍ وغيومٍ، على نحو ما نجده في قول ابن زهر من موشحة(شمس قارنت)[4]:

وَقَدْ دَرَّعَ النَّهْرَا هُبُوبُ النَّسِيمِ
وَسَلَّتْ عَلَى الأُفْقِ
يَدُ الغَرْبِ وَالشَّرْقِ
سُيُوفًا مِنَ البَرْقِ
وَقَدْ أَضْحَكَ الزَّهْرَا بُكَاءُ الغُيُومِ

أو على نحو ما نجده في قول ابن سهل، من موشحة(باكر إلى اللّذة)[5]:

وَقَدْ بَدَا فِي الرَّوْضِ سِرٌّ عُجَابْ
وَرْدٌ وَنِسْرِينٌ وَزَهْرُ الأَقَاحْ كَالمِسْكِ فَاحْ وَالطَّيْرُ تَشْدُوا بِاخْتِلاَفِ النَّوَاحْ

---

[1] الديوان، ص:344.
[2] المستدرك، ص:79.
[3] نفاضة الجراب، ج2، ص:167.
[4] عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج2، ص:71.
[5] الديوان، ص:344.

وهي صور فنية جميلة، تقوم على حشدٍ لعناصر عديدة من الطبيعة، مع تصويرها ببراعة؛ فبعد أن أخبرنا الوشاح بما فتنه من جمال الأزهار بأنواعها، انتقل إلى تصوير مشهد تغريد الطيور وهي تغدو وتروح، وتؤثّر في القارئ، فتجعله يتخيَّل المشهد كما لو كان يراه حقيقة.

-الشكوى: وبعيدًا عن الوصف نجد الوشاح يُوظِّف الأسلوب الخبري في التَّعبير عن شكواه، والبوح بما يكتُمُه من هجر الحبيب وقسوته أو من جور الدَّهر وشدَّته...إلخ، على نحو ما نجده في قول ابن زهر، من موشحة (حيّ الوجوه)[1]:

أَبْكَى عُيُونَ البَوَاكِي
تِذْكَارُ أُخْتِ السِّمَاكِ
حَتَّى حَمَامُ الأَرَاكِ

بَكَى بِشَجْوِي وَنَاحَا عَلَى فُرُوعِ الغُصُونِ

فهو هنا يبوح بما في داخله من حزنٍ وضيقٍ، ويُخبرنا بما آلت إليه حياته بعدما تركته حبيبته التي تُدعى(سِمَاك)، والتي كلَّما تذكَّرها انسكب الدَّمع من عينه، وحتى الحمام تعاطف معه وبكى لبكائه.

ومن ذلك أيضًا قول ابن الخطيب من موشحة(جادك الغيث)[2]:

كَـانَ فِي اللَّـوْحِ لَـهُ مُكْتَتَبَـا قَوْلُـهُ: "إِنَّ عَـذَابِي لَـشَدِيدْ"
جَلَـبَ الهَـمَّ لَـهُ وَالوَصَـبَا فَهْـوَ لِلأَشْـجَانِ فِي جَهْـدٍ جَهِيـدْ
لاَعِـجٌ فِي أَضْـلُعِي قَـدْ أُضْـرِمَا فَهْـيَ نَارٌ فِي هَـشِيمِ اليَـبَسِ

أوَّل ما نلحظه في هذا المثال، أنَّ ابن الخطيب افتتح الغصن باقتباس من القرآن الكريم، في قوله تعالى: "**وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِنْ كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ**"[*]، وقد أورد هنا قوله تعالى "إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيد" من باب التَّسليم بقضاء الله وقدره، وبأنَّ عهده ووعده حقٌّ، فهو القادر على تبديل الأحوال وتغييرها من حال إلى حال، وقد عبَّر عن ذلك في قوله (في الدور التالي):

سَـلِّمِي يَا نَفْـسُ فِي حُكْـمِ القَـضَا وَاعْمِـرِي الوَقْـتَ بِرُجْعَـى وَمَتَـابْ

وهو في المثال الذي أوردناه اختار الأسلوب الخبري؛ لأنَّه الأنسب هنا ليُعبِّر بها عن أكثر الظروف التي يعيشها قلقًا وقسوة ومرارة، كما يُخبرنا بشدَّة شوقه وحنينه إلى الماضي بجميع ذكرياته، فبعد أن كان قريبًا جدًّا من السلطان (محمَّد الخامس)، بدأ يُحسُّ اتساع المسافة بينهما، وامتلائها بالغلِّ والحسد، وكثرة الوشايات التي يُقدِّمها أعداءه للسلطان من أجل الإيقاع به.

---

[1] جيش التوشيح، ص:200.
[2] نفح الطيب، ج7، ص:11.
[*] سورة إبراهيم، الآية07.

-التحدّث إلى الحبيب: استعمل الوشاح الأسلوب الخبري أيضًا في حديثه مع الحبيب، كقول ابن سهل من موشحة (خذها عقارين)[1]:

لَيْلِيَ عَلَيْكَ نَهَارٌ بِالسُّهَادِ
أَبِيتُ مُفْتَرِشًا شُوكَ القَتَادِ
مُسَرَّحَ الدَّمْعِ مَأْسُورَ الفُؤَادِ

ومن ذلك أيضًا قول ابن زهر من موشحة (يا من تعاطينا)[2]:

سِرُّ الهوَى شَيءٌ يَؤُولُ إِلَى افْتِضَاحِ
فَالشَّمْسُ ضَاقَ بِحَمْلِهَا طَلْعُ الصَبَاحِ
أُخْتُ السِّمَاكِ دَعَاكِ مَنْ غَاظَ اللَّوَاحِي

أجَاد ابن زهر هنا في توظيف الأسلوب الخبري للإفصاح عمَّا يُكنُّه لحبيبته، وعدم قدرته على تحمُّل ذلك العناء جرّاء حبِّه لها وتعلّقه بها، وما قابلته به من إعراض وصدود عنه.

والأمثلة كثيرة على إستخدام الوشاحين للأسلوب الخبري في صلب موشحاتهم، وهو ما يدلُّ على وعي الوشاح بأهمية هذا الأسلوب، الذي خرج في هذه الموشحات وفي غيرها، "عن كونه مجرَّد خبرٍ يُلقى إلى المتلقي، بل صار يحمل معاني كثيرة، ويُفيد أغراضًا مختلفة"[3]، تُساهم بشكل أو بآخر في تجسيد الدلالة التي يرمي إليها الوشاح.

3-2- الأسلوب الإنشائي:

هو الأسلوب الذي لا يصحُّ أن يُوصف قائله بالصدق أو الكذب، والإنشاء طلَبٌ يستدعي مطلوبًا غير حاصل وقت الطلب[4]، والأسلوب الإنشائي يُعطي للشعر حيوية، إذ يتمتَّع بالقدرة على جذب انتباه المتلقي بوساطة الصور والجمالية التي يوجدها في النَّص[5].

وبعد بحث الأساليب الإنشائية التي وردت في الموشحات المدروسة، تبيَّن أنَّ هناك تنوُّعًا في توظيف مختلف الأساليب، وجاء على رأسها أسلوب الأمر والنِّداء والاستفهام، وفيما يلي توضيح لمختلف هذه الأساليب، لمعرفة القيم الجمالية التي تنهض بها وكيفية استعمالها عند الوشاح.

---

(1) الديوان، ص:332.

(2) جيش التوشيح، ص:198.

(3) آزاد محمّد كريم الباجلاني: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، ص:277.

(4) يُنظر: الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص:164.

(5) يُنظر: آزاد محمّد كريم الباجلاني: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، ص: 280.

3-2-1- أسلوب الأمر:

"الأمر أسلوب لغوي يطلب به الآمر من المأمور فعل شيء، ويكون الأمر بالصيغة أو الأمر باللام (أفعل، وليفعل)"[1]، وقد اهتمَّ النُّقاد والبلاغيون العرب بهذا الأسلوب؛ لكونه من أساليب الإنشاء التي تُسهم في استجلاء قيمة النَّص والكشف عن ملامحه الفنيَّة والجمالية المؤثِّرة في تركيب العبارة أو الجملة[2].

وقد ورد هذا الأسلوب بكثرة في الموشحات، كما خرج فيها إلى غايات جمالية تبرز في المعاني المتعدِّدة التي يعرضها الوشاح، فجاء متوافقًا مع غرض الموشحة؛ ففي موشحة الغزل نجد الوشاح يُوظِّفه أحيانًا في سياق الوقوف على الطلل والدِّيار، على طريقة الأسلوب الجاهلي، كقول ابن الخطيب من موشحة(يا حادي الجمال)[3]:

يَا حَادِيَ الجِمَالِ **عَرِّجْ** عَلَى سَلاَ
قَدْ هَامَ بِالجَمَالِ قَلْبِي وَمَا سَلاَ
عَرِّجْ عَلَى الخَلِيجِ وَالرَّمْلِ وَالحِمَى

أو كقوله من موشحة(زمن الأنس)[4]:

قِفْ رَكَابَ المدَايِحِ الغُرِّ بِأَهْلِ بِرِّ النَّدَا

فقول الوشاح هنا "(عرّج) أو(قف) طلب أداء حقِّ الوفاء للدِّيار"[5] والأماكن التي يحنُّ إليها.

وأحيانًا يستعمل أسلوب الأمر ليطلب من الحبيبة البقاء وعدم الرحيل، كما في قول ابن زهر من موشحة (قلبي من الحبّ)[6]:

يَا أُمَّ سَعْدٍ بِاسْمِ السّعُودِ **عُودِي**
وَبَعْدَ حِينٍ مِنَ الهُجُودِ **جُودِي**

فابن زهر هنا يطلب من حبيبته العودة والجود، وممَّا عزَّز أثر أسلوب الأمر هنا، مجيئ أفعال الأمر في موضع القافية من جهة، ومن جهة أخرى تشكَّلَت من خلالها ظاهرة التَّجنيس بين الفقرتين، فكان لها بذلك فضلاً عن دلالتها، تأثيرٌ أقوى على المستوى الصوتي للبنية الإيقاعية بشكل عام.

والأثر نفسه نجده عند ابن سهل، وإن كان موضع التَّجنيس فيه غير أسلوب الأمر، وذلك في قوله من موشحة (يا ناصحا)[7]، وهو يطلب الوصال من الحبيب:

---

(1) رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، 1993م، ص155.

(2) يُنظر: آزاد محمّد كريم الباجلاني: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، ص:280.

(3) نفاضة الجراب، ج2، ص:169.

(4) الإحاطة، ج4، ص:526.

(5) فوزية عبد الله العقيلي: الاتجاه البدوي في الشعر الأندلسي، مكتبة وهبة، ط1، القاهرة، 2012م، ص:1106.

(6) عقود اللآل في الموشحات والأزجال، ص:233.

(7) الديوان، ص:336.

صِلْنِي وَكُنْ يَا قَضِيبَ آسِ   آسِي   دَاءَ الخَبَالْ

ويقول أيضًا من موشحة(يا لحظات للفتن)[1]:

يَا ظَــبْيُ **خُــــذْ** قَلْــبِي وَطَـــنْ   فَأَنْــتَ فِي الإِنْــسِ غَرِيــبْ

وَارْتَــــعْ فَــدَمْعِي سَلْــسَلُ   وَمُهْجَــتِي مَرْعًــى خَــصِيبْ

ومن ذلك قول ابن الخطيب في سياق المدح من موشحة (طائر القلب)[2]:

شَــفَّنِي الوجْــدُ **فَــاقْبَلُوا** عُــذْرِي   **وَاعْـــــدِلُوا** بِالرُّجُــــوعْ

وقد لا يطلب الوشاح ذلك بنفسه، بل يجعل بينهما رسولاً يطلب منه إيصال ما يُريده إلى حبيبته، ومن ذلك قول ابن زهر في حديثه إلى زائره في المنام، من موشحة(هات ابنة العنب)[3]:

يَا زَائِرِي فِي المنَامْ

بِحَقِّ بَدْرِ التَّمَامْ

بَلِّغْهُ عَنِّي السَّلاَمْ

وَفَادِهِ بِأَبِي   **ثُمَّ** بِي

وَسَلْهُ أَنْ يَصْحَبَا

تَحِيَّةً لِلصَّبَا

وَغَنِّهِ إِنْ أَبَى

رُدَّ السَّلاَمَ يَا صَبِي   بِالنَّبِي

وفي موشحة وصف الطبيعة والخمر يطلب من الساقي أن يشاركه في اللَّهو والمرح، كقول ابن الخطيب من موشحة (زمن الأنس)[4]:

فَــاغْتَنِمْ مِنْــكَ رِيــقَ العُمْــرِ   وَهْــــو مُــــسْتَوْفِزُ

أُطْــرُدِ الهَــمَّ بِابْنَــةِ العِنَــبِ   **وَاحْــلُ** غَــيْمَ الثَّــرَا

أو يطلب منه أن يَسْقِيهِ بعد أن حان الوقت، كقول ابن الخطيب من موشحة (اسقياني)[5]:

أَ نَــدِيمِي **اسْــقِنِي** لَقَــدْ حَــلاَّ   شُــــرْبُ رَاحٍ بِــــرَاحْ

وَغُــرَابُ الظَّــلاَمِ لَقَــدْ وَلَّى   مِــنْ حَمَــامِ الــصَّبَاحْ

ارْفَــعِ الــسَّجْفَ تَنْظُــرِ الطَّــلاَّ   كَيْــفَ رَشَّ البِطَــاحْ

---

(1) الديوان، ص:293.

(2) المستدرك، ص:79.

(3) المستدرك، ص:55.

(4) الإحاطة، ج4، ص:526.

(5) المستدرك، ص:90.

ثمّ يقول:

قُــمْ أَدِرْهَــا تُـضِي كَمَــا الـشُّهْبِ　　　**وَاسْــــــــقِنِي** بِالقَطِيــــــعْ

فهنا نجد الوشاح قد "اتّكأ على هذا الأمر أداة فنية في بناء نصّه لأنّه يتضمَّن طاقة تنبيهية تُعطى للمتلقي لكي ينجذب نحو الجمال الموجود حوله، والشاعر دعَا إلى النَّظر للرياض التي تريح النُّفوس وتجلو الأسى عنها، وذلك من خلال التمازج مع ألوانها وطيب نسيمها...إلخ"[1].

ومن ذلك أيضًا قول ابن سهل من موشحة(أجذوة تُشعل)[2]، وقد جعله في مستهلّ كلِّ غصنٍ:

فَاشْــــــــرَبْ دَعِ العُــــــذَّلْ　　　بِمَـــــا شَــــــرِبْنَا يَـــــشْرَقُوا

وَاجْهَــــــــرْ فَــــــإِنْ ظَنُّــــــوا　　　بِنَـــــا مُجُـــــونًا حَقَّقُـــــوا

أَحْبِـــــــبْ بِـــــــهِ شُـــــــرْبًا　　　حُلْــــوَ التَّجَـــنِّي وَالجَـــــنَى

وفي موشحة المدح يُوظِّف الوشاح أسلوب الأمر أيضًا بما يُوافق الغرض، كأن يطلب من الممدوح العفو والصفح عمَّا مضى، مثل قول ابن الخطيب من موشحة(جادك الغيث)[3]:

فَأَعِيــدُوا عَهْـدَ أُنْـسٍ قَـدْ مَـضَا　　　تَعْتِقُــوا عَــانِيَكُمْ مِــنْ كَرْبِـــهِ

وَاتَّقُـــــوا اللَّهَ **وَأَحْيُــــوا** مُغْرَمَــــا　　　يَتَلاَشَـــى نَفْـــسًا فِي نَفَـــسِ

أو كأن يطلب منه البقاء على ما هو عليه من جود وكرم وشجاعة، كقول ابن سهل من موشحة (رحّب بضيف الأنس)[4]:

فَـاحْبِسْ عَلَـى الجُـودِ لِـوَاءَ الأَمِـيرْ　　　سَــيْفًا **وَخُـــذْ** رَايَتَــهُ بِاليَمِـــينْ

دُمْ لِمَــــنْ اسْتَرْشَـــدَ أَوْ أَقْلَــــلاَ　　　أَعْـذَبَ مَـوْرُودٍ وَأَهْـدَى مَنَـارْ

وقد ختم ابن سهل مدحه هنا باستعماله "فعل الأمر وهو (دم) الذي خرج لغرض الدعاء للممدوح، إلاَّ أنَّه استطاع إيصال فكرته إلى الممدوح وأجاد في ذلك، فمن خلال معنى البيت يتَّضح أنَّ الفعل يدلُّ على الاستمرار والدوام على تلك الخصلتين اللتين يتَّصف بهما الممدوح"[5]؛ فهو أعذب مورود وأهدى منار.

أو كقوله من موشحة(أهدى نسيم الصباحْ)[6]:

فَـــــــالْبَسْ رِدَاءَ امْتِـــــــدَاحِ　　　**وَجَـــــرِّرِ** الـــذَّيْلَ **وَافْخَــــرْ**

(1) آزاد محمّد كريم الباجلاني: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، ص: 282.
(2) الديوان، ص:304.
(3) نفح الطيب، ج7، ص:11.
(4) الديوان، ص:312.
(5) آزاد محمّد كريم الباجلاني: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، ص:283.
(6) الديوان، ص:338.

وأسلوب الأمر في هذا المثال وفي الأمثلة المتقدِّمة جاء على صيغة(إفعل)، وهذا هو الغالب على الموشحات المدروسة، أمَّا صيغة (ليفعل) فلم ترد إلاَّ نادرًا، ومنها قول ابن سهل من موشحة(هل الأسى)[1]:

جَـــــرَّعْتَنِي الهَجْـــــرَ صَـــــابْ   **فَلْتَـــرْثِ** لِلـــصَّبِّ المـــصَابْ

أو كقول ابن الخطيب من موشحة(قد قامت الحجة)[2]:

قَدْ قَامَتِ الحُجَّه   **فَلْيَعْذُرِ** العَاذِرْ   فَالعَذْلُ لاَ يُجْدِي

ويقول فيها أيضا: إِنَّهُمَا سِيَّانْ   **فَلْيُقصِرِ** اللاَّحِ   عَمَّنْ شَكَا العِشْقَا

وقد يلجأ الوشاح إلى التَّكثيف من توظيفه لأسلوب الأمر في الغصن الواحد، مثلما نجده في قول ابن زهر من موشحة (سدلن)[3]:

فَنَكِّـــــدْ وَعَـــــذِّبْ وَجُـــــورْ   أَسْـــرِفْ غُلاَمُـــكَ صَـــبُورْ

فهنا نلحظ مجيء أربعة أفعال أمر (نكّد، عذّب، جورْ، أسرفْ) وكلُّ هذا الحشد يزيد في انتباه المستمع، وخاصة عندما جاء بها الوشاح متَّصلة ببعضها البعض دون فاصل بينها.

وبهذا تبيَّن الدور الذي أدَّاه أسلوب الأمر في ربط الإيقاع بالدلالة؛ لأنَّ موضوعه كان مرتبطًا بموضوع الموشحة كما أضفى جمالية على المستوى الصوتي، خاصة وأنَّ التأمُّل في هذه الأمثلة وفي غيرها أيضًا يكشف عن تظافر وتعدُّد المظاهر الإيقاعية في النَّموذج الواحد؛ من توظيف لمختلف أشكال التِّكرار الصوتي واللَّفظي وحتى الأساليب الإنشائية جاءت ممزوجة مع بعضها البعض.

3-2-2- أسلوب النّداء:

"النِّداء طلب إقبَال المدعو على الدَّاعي بأحد حروف النداء. أو هو تنبيه المنادى وحمله على الالتفات. وقد يخرج إلى معان أخرى"[4]، وهذا الأسلوب له قدرة تأثيرية عميقة تتجلّى بكونه وسيلة مهمّة من وسائل الأسلوب التركيبي التي تُسهم في إماطة اللِّثام عن مكنونات الخطاب الأدبي؛ لما له من أغراض مجازية تتعدَّى حدود التَّعبير الحقيقي المباشر[5]، فمن "النِّداء تكون الاستغاثة، ويكون التعجب، وتكون النُّدْبَة، دوائر منبثقة من الدائرة الكبرى التي تُحلِّق في سماء الفنِّ بجناحين أحدهما لغوي، وضع ضوابطه اللغويون، وآخر فنّي من إبداع الفنَّان"[6].

---

(1) الديوان، ص:326.

(2) نفاضة الجراب، ج2، ص:167.

(3) المطرب من أشعار أهل المغرب، ص:204.

(4) رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص:163.

(5) يُنظر: آزاد مُحَّد كريم الباجلاني: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، ص:284.

(6) منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام، منشأة المعارف الاسكندرية، ط3، الاسكندرية، 1997م، ص:256.

وتتعدَّد مستويات النِّداء: من نداء(الآخر) بمختلف مقاصده، إلى نداء (الأنا) بمختلف أغراضه، إلى نداء الكائن الحي؛ عاقلا أو غير عاقل، إلى نداء الكائن المعنوي(الأمل، الخير، الحب...)؛ قريبا كان أم مستحيلا...وهنا تجد البلاغة طريقها إلى النداء متمثِّلة في جملة النداء[1].

وقد حرص الوشاحون على توظيف أسلوب النداء في موشحاتهم، وأخرجوه عن معناه الحقيقي ووضعوه في قوالب فنية أخرى، تُظهر قدرتهم على الافتنان في ابتكار صور شعرية، تزيد التركيب جمالا وقيمة. مركِّزين في ذلك على استعمال حرفٍ واحدٍ من حروف النِّداء وهو الياء.

وإذا كان "النداء فيه نوع من التحنُّن والحميمية بين المتكلِّمين، فحينما يُنادي أحدٌ آخر باسمه أو صفَة من صفاته يحدث نوعًا من الودِّ والتقارب"[2]، فقد حرص الوشاحون في توظيفهم لهذا الأسلوب على ندائهم للمحبوب أو الممدوح، باسمه أو بكنيته أو بصفة من صفاته؛ لأنَّهم أدركوا لذَّة سماع الممدوح لاسمه صادرًا من شاعرٍ وشَّاح، وهو ما يكشف شُعوره تجاه هذا الممدوح، فقد يُناديه موقِّرا، أو يناديه محبًّا أو يناديه معجبًا....إلخ .

نحو قول ابن سهل من موشحة (شكا بالعتب)[3]، وقد ذكر اسم موسى :

جِرَاحُ أَسًى لاَ تُوسَى
أَغِثْ أَيُّوبَ يَا عِيسَى
لَقَدْ أَيَّدْتَ إِبْلِيسَا
بِلَحْظِكَ [...] [*] **يَا مُوسَى**

ويقول فيه أيضًا وقد حذف أداة النِّداء، من موشحة(أهدى نسيم الصباح)[4]:

مُوسَــــى حَوَيْـــتَ الجمَــالاَ	وَعِفَّــــــةً فِي طِبَاعِــــكْ
لَمْ تَـــــرْضَ إِلاَّ الحـــــلاَلَ	غُذِّيتَــــهُ فِي رِضَـــاعِكْ

أو يقول ابن زهر ذاكرا اسم حبيبته سِمَاك، من موشحة (صادني)[5]:

يَا سِمَاكُ حَسْبُكِ أَوْ حَسْبِي
قَدْ قَضَيْتُ فِي حُبِّكُمْ نَحْبِي
وَاحْتَسَبْتُ نَفْسِي فِي الحُبِّ

أو كقوله ذاكرًا اسم غلام يُدعى يحي، من موشحة(لأتبعنّ الهوى)[6]:

---

[1] يُنظر: المرجع نفسه، ص:256.

[2] أحمد بن عيضة الثقفي: قضايا الشكل والمضمون في الموشح الأندلسي في عهد بني الأحمر، ص: 551.

[3] الديوان، ص:307.

[*] هناك عبارة ناقصة في الأصل

[4] الديوان، ص:338.

[5] جيش التوشيح، ص:210.

[6] المغرب في حلى المغرب، ج1، ص:275.

مَــــــا عِيـــــلَ مُــــــصْطَبَرِي   لَــــــوْلاَكَ **يَا يَحْـــــــيَ**
أَمُـــــــــوتُ بِالنَّظَـــــــــرِ   وَتَارَةً أَحْيَـــــــــــــا

والنِّداء في هذه الأمثلة جاء مرتبطًا بالغزل والمدح، وقد أفاد منه الوشاحون للتَّعبير عن مقاصدهم الفنية، من دعوة الحبيب أوالممدوح بالوصال، أو الشكوى له ممَّا آلت إليه حالته من دونه، ويتَّخذ للتَّعبير عن ذلك وسائل شتَّى منها: نداء الأماكن والأزمنة، كقول ابن الخطيب من موشحة (يا حادي الجمال)[1]:

يَا مَنْزِلَ الغَزَالِ   حُيِّيتَ مَنْزِلاَ   فَمَا أَرَى بِسَالِ   عَنْهُ وَإِنْ سَلاَ

أو كقول ابن زهر من موشحة (هل للعزا)[2]:

يَا لَيْـــــلُ طُـــلْ أَوْ لاَ تَطُـــلْ   لاَ بُــــــدَّ لِي أَنْ أُسْــــــهِرَكْ
لَـــــوْ بَاتَ عِنْـــــدِي قَمَـــــرِي   مَـــا بِــتُّ أَرْعَـــى قَمَـــرَكْ

ومنها نداء النَّفس والقلب والعين، كقول ابن سهل من موشحة(نعيمي)[3]:

يَا قَلْـــــبِي إِنِّي أَرَى العِـــــشْقَا   جَـــــرَّ عَلَيْنَـــــا دَاهِيَـــــهْ

أو كقول ابن زهر من موشحة(هل ينفع)[4]:

يَا عَـــــيْنُ عِيـــنِي فَلَـــيْسَ إِلاَّ   صَـبْرٌ عَلَـى الـدَّمْعِ وَالـسَّهَرْ

وقد يكون نداء للرياض والزهور والحمام والغراب ونحوها من عناصر الطبيعة، نحو قول ابن الخطيب من موشحة (قد حرّك الجلجل)[5]:

قَدْ حَرَّكَ الجَلْجَلُ بَازِيُ الصَّبَاحْ   وَالفَجْرُ لاَحْ   **فَيَا غُرَابَ** اللَّيْلِ حثّ الجنَاحْ

ومع ذلك يبقى أكثر ما نادى به الوشاحون ممدوحيهم ومحبِّيهم؛ صفاتهم ومحاسنهم، وهذا النَّوع قد يأتي بشكل مكثَّف إذا تتكرَّر بكثرة، سواء على المستوى الأفقي داخل الغصن الواحد، كقول ابن زهر من موشحة (هل ينفع) السابقة الذكر:

يَا مَـــنْ لَـــهُ أَبْـــدَعَ الـــصِّفَاتِ   **يَا غُصْنُ يَا** دعْصُ[*] **يَا قَمَرُ**

أو يمتدُّ عموديا فيستغرق مجموعة من الأغصان والأسماط، إذا تعدَّدت تلك الصفات، نحو قول ابن سهل من موشحة (ليل الهوى)[6]:

---

(1) نفاضة الجراب، ج2، ص:169.
(2) جيش التوشيح، ص:209.
(3) الديوان، ص:323.
(4) عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج2، ص:73.
(5) المستدرك، ص:75.
(*) الدِّعْصُ: قطعة من الرّمل مستديرة.
(6) الديوان، ص: 297.

يَا مُــــبْطِلاً عَنْـــــوَهْ   أَعْــذَارَ مَــنْ لَمْ يَعْــشَقِ
يَا مُظْهِـــــرَ الـــشَّقْوَهْ   حَسْنَاءَ فِي عَـيْنِ الـشَّقِي
يَا نَاصِـــــرَ الـــصَّبْوَهْ   عَلَـى تُقَـى كُـلِّ تَقِـي
يَا حُجَّـــةَ الأَشْـــجَانْ   عَلَـــى الـسُّلُوِّ المـــدْبِرِ
يَا شَـــــرَكَ الأَذْهَـــــانْ   **يَا** قَيْـدَ عَـيْنِ المبْـصِرِ

شكّل أسلوب النداء هنا ظاهرة بارزة، كان لها أثرٌ كبير في خلق نسق إيقاعي متميّز، نتج عن كون أداة النداء اتّخذت في كلّ الأغصان والأسماط موضعًا ثابتا وهو لفظ الصدارة، وممّا عزّز الإيقاع، ارتباطها بذلك الحشد المتواصل من الصفات التي أراد ابن سهل أن ينسبها لممدوحه الذي يُدعى(أبا الطاهر)؛ تبجيلاً وإعجابًا وإكبارًا به. وبهذا يظهر أنّ توظيف أسلوب النّداء في معرض المدح، ليس بمعنى النّداء الحقيقي كما يُجسّده الفعل (أدعو)، بل يخرج إلى معنى(أقدّر) و(أجلّ) و(أعتزّ بـ) و(أتودّد إلى)، كما لعبت مكانة الممدوح السياسية والاجتماعية دورًا مهمًّا في هذا المضمار، بالإضافة إلى علاقة الوشاح الشخصية بمن يُناديهم مادحاً أو معاتبًا[1].
ومن الأمثلة المتميّزة في هذا المجال أيضًا، قول ابن زهر في معرض العتاب، من موشحة (قلب مدلّه)[2]:

يَا مَنْ يُطِيلُ   مِنَ الصُّدُودِ كَفَاكَا   اِسْتَمِعْ مِنّي
وَيَا عَذُولُ   أَلَيْسَ تَمْلِكُ فَاكَا   اِنْتَهِ عَنّي
وَيَا بَخِيلُ   إِليَّ أَبَحْتَ لَمَاكَا   جُودَ مُمْتَنِّ

وقد يتوجّه الوشاح بندائه إلى الله سبحانه وتعالى، مخاطبًا إيّاه باسمٍ من أسمائه الجليلة، فيخرج النّداء بذلك إلى غرض الدُّعاء، كقول ابن زهر من موشحة (هل لقلبي)[3]:

لاَ أُسَمّي حَبِيبِي   خَوْفَ وَاشٍ رَقِيبِ   **يَا عَلِيمَ الغُيُوبِ**   أَنْتَ تَدْرِي الذِي بِي

ثمّ يقول:

إِنْ نَأَوْا بِفُؤَادِي   وَتَوَخَّوْا بُعَادِي   وَأَرَاحُوا رُقَادِي   **يَا إِلَهَ العِبَادِ**
لَقِّهِمْ حَيْثُ سَارُوا   أَنْجَدُوا أَمْ أَغَارُوا   نَجَاحَا

ومن ذلك أيضًا قول ابن الخطيب من موشحة (قد قامت الحجّة)[4]:

نَادَيْتُ فِي الظُّلْمَهْ   **يَا مَالِكَ المُلْكِ**   **يَا دَافِعَ البَلْوَى**
فَرِّجْ لِيَ الغُمَّهْ   أَنْتَ الذِي تُشْكِي   مَنْ أَعْلَنَ الشَّكْوَى

---

(1) يُنظر: منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام، ص:265.
(2) جيش التوشيح، ص:207.
(3) جيش التوشيح، ص:198.
(4) نفاضة الجراب، ج2، ص:167.

والمنادى هنا(مالك الملك) و(دافع البلوى)، وهما تركيبين إضافيين، أُضيف فيهما اسم الفاعل إلى مفعوله، وأصل الكلام (يملك الملك)و(يدفع البلوى)، "والتَّعبير الأوَّل أخف، وأسرع إلى التَّأثير"[1]؛ بما امتازت به الفقرتين من حسن التَّوازي، والتناسق، من خلال تماثل عناصرها، فكانت أكثر تأثيرًا في المتلقي.

وقد تدخل (يا) النِّداء على غير الاسم، كأن تدخل على حرف (ليت)[2]، فتُفيد عندها التَّمنِّي، نحو قول ابن الخطيب من موشحة (يا ليت شعري)[3]:

يَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ لَهَا مِنْ إِيَابْ — يَوْمًا وَعِنْدَ اللهِ عِلْمُ الغُيُوبْ

سَاعَاتُ أُنْسٍ تَحْتَ ظِلِّ الشَّبَابْ — خُضْرَ الحَوَاشِي طَيِّبَاتِ الهُبُوبْ

ونحو قول ابن زهر من موشحة(ما للمُوَلَّه)[4]:

يَا لَيْتَ شِعْرِي — هَلْ لِي إِلَيْهِ طَرِيقْ — أَوْ إِلَى السِّلْوَانْ

وقريب منها ما جاء به في موشحة(قلبٌ مُدَلَّه)[5] التي نظمها على الطريقة نفسها:

يَا لَيْتَ شِعْرِي — وَفِي طَرِيقِي لَحِيقْ — أَمْلَحُ الغِزْلَانْ

فالوشاح هنا وظَّف أسلوب النِّداء في سياق التمنِّي و التطلُّع إلى أمرٍ ما: قد يكون عودة تلك الأيام التي كان فيها مسرورًا، كما في المثال الأوَّل، وقد يكون الظَّفر برضا الحبيبة عنه وإقبالها إليه، كما في المثال الثاني، أو حتَّى تطلُّعه لمجرد رؤيتها، كما في المثال الثالث، "وجاء بأداة النداء قبل (ليت)...وفي ذلك إضافةً للتمني طلبٌ ورجاءٌ، يُشيعُ في الأسلوب، أجواء عذريّة"[6].

وعلى هذا الشكل كان تعامل الوشاحين مع أسلوب النِّداء، الذي أجادوا في توظيفه بما يخدم الأغراض التي عالجتها موشحاتهم، فكان "نداء الغزل له روحه ...، ونداء العتاب له أسفه، ونداء الجهاد له صليله...وليسَ كلُّ نداء مجرَّد دعوة إلى المنادى أن يلتفت أو ينتبه أو يُقبل...إلخ كما قال النحاة"[7]، وبذلك أسهم هذا الأسلوب في التَّعبير عن التجربة الشعورية التي عاشها الوشاح، كما أسهم في تحقيق المنحى الفنِّي للموشحة.

---

(1) مُحَمّد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني(دراسة صوتية وتركيبية)، دار هومة للطباعة والنشر والوزيع، د.ط، الجزائر، 2003م، ص: 250.

(2) يُنظر: منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام، ص:259.

(3) المستدرك، ص:88.

(4) المستدرك، ص:57.

(5) جيش التوشيح، ص:207.

(6) فوزية عبد الله العقيلي: الاتجاه البدوي في الشعر الأندلسي، ص:1115.

(7) منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام، ص:268.

3-2-3- أسلوب الاستفهام:

"الاستفهام، استخبارٌ، والاستخبار هو طلبٌ من المخاطَب أن يُخبرك"[1]، وذلك بإحدى أدوات الاستفهام، وهي: الهمزة، وهل، وأي، وكم، وكيف، وأين، ومتى، وأيّان[2]، أو هو سؤالٌ يطلب به السائل كشف غامضٍ لديه، أو يطلب به معلومة، أو يُزيل به لُبْسًا، أو يُزحزح به تردُّدًا بين أمرين، وهو في هذا كلِّه ينتظر من المسؤول جوابا. وقد يخرج بالسؤال إلى جهة أخرى، لا يحتاج فيها إلى جواب، لأنَّه يُعبِّر عن معنى في نفس السائل، معنى أحسَّ به، فاختار السؤال صيغة له، كأن يتعجَّب، فيسأل سؤالاً يُنبئ عن تعجبه، أو يستنكر فيسأل سؤالاً يُنبئ عن استنكاره، أو ينفي شيئا، أو يستعطف أحدًا،...إلى غير ذلك ممَّا يقتضيه السياق[3].

ومن هنا يكون لدينا اِستفهام له جواب، اصطلح البلاغيون على تسميته بالاستفهام الحقيقي، واِستفهام لا جواب له، وقد أطلقوا عليه تسمية الاستفهام غير الحقيقي أو المجازي.[4]

والاستفهام بهذا المعنى الأخير تُصبح له قيمة فنيَّة وجمالية عالية؛ إذ يرتقي من مجرَّد السؤال العادي، الذي ينتظر سائله إجابة عليه وفقط، ليُؤدي دلالات تابعة للسياق الذي ترد فيه.

وقد لجأ الوشاحون إلى هذا الأسلوب، ليُعبِّروا به عمَّا يدور في أنفسهم من جهة، وليُشركوا المتلقي أيضًا بإحساسه ومشاعره، وقد جاء توظيفهم لأسلوب الاستفهام متنوِّعًا؛ بتنوُّع الأدوات التي وظَّفوها والمعاني التي خرج إليها، إذ نجدهم قد أكثروا من توظيف حرف الاستفهام (هل) في كثيرٍ من المواضع، مع ذكرها أحيانا وحذفها وترك ما يدلُّ عليها أحيانا أخرى، ومن ذلك قول ابن زهر من موشحة (ما للمُوَلَّهْ)[5]:

هَلْ تُسْتَعَادُ   أَيَّامُنَا بِالخَلِيجْ   وَلَيَالِينَا
أَوْ يُسْتَفَادُ   مِنَ النَّسِيمِ الأَرِيجْ   مِسْكُ دَارِينَا
أَوْ هَلْ يَكَادُ   حُسْنُ المكَانِ البَهِيجْ   أَنْ يُحَيِّينَا

ومنها قول ابن الخطيب من موشحة(قد حرّك الجلجل)[6]:

هَـلْ عَائِـدُ الأُنْـسِ مِـنِّي بَعْـدَمَا   قَـدْ أُعْـدِمَا
أَوْ يُـسْعِفُ الـدَّهْرُ بِنَيْـلِ اقْـتِرَاحْ   هَـذَا انْتِـزَاحْ
أَوْ هَـلْ يَلِـينُ القَلْـبُ بَعْـدَ الجِمَـاحْ

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط5، القاهرة، 2004م، ص:140.

[2] يُنظر: علي الجارم ومصطفى أمين: النحو الواضح في قواعد اللغة العربية للمرحلة الابتدائية، دار المعارف، د.ط، القاهرة، د.ت، ج1، ص:168 وما بعدها.

[3] يُنظر: منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام، ص:351.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص:351.

[5] المستدرك، ص:57.

[6] المستدرك، 75.

والوشاح في كلِّ هذه الأمثلة لم يأتي بالاستفهام من أجل الحصول على جوابٍ مناسب، وينتهي الأمر، بل عمد إلى إثارة المتلقي "وتركيزه في السؤال الذي سيُوجَّه إليه، والبحث له عن إجابة، ثمَّ تحويل هذه الطاقة إلى الجانب الآخر الذي يقصده السائل من المسؤول"[(1)]، فالسائل هنا وظَّف حرف الاستفهام (هل) وأكثر من توظيفه كما هو مبيَّن، متمنِّيا من خلاله عودة تلك الأيام واللَّيالي التي مضت وانقضت، ومتمنِّيًا أيضًا عودة الأنس الذي أصبح منعدما، فيلين القلب ويرقُّ بعد الجماح، والوشاح في كلِّ هذه التساؤلات لم ينسَ تركيزه على مدِّ الإيقاع بالتَّوازي والتَّماثل الصوتي، بل ضمَّنه إياه، وبذلك استطاع الوشاح أن ينقل إحساسه ومشاعره إلى المتلقي ويؤثِّر فيه.

ومن الاستفهام بهذه الأداة أيضًا على المستوى الأفقي، قول ابن زهر من موشحة(هل ينفع)[(2)]:

هَـــلْ يَنْفَـــعُ الوِجْـــدُ **أَوْ** يُفِيـــدْ أَمْ **هَــلْ** عَلَـى مَــنْ بَكَـى جُنَـاحْ

ومن استعمال الوشاح لهذا الحرف أيضًا، وقد أضاف إليه الاستفهام(بالهمزة)، قول ابن سهل من موشحة (هل الأسى)[(3)]:

أَلْحَاظُهُ العَادِيَهْ لاَ تَأْتَلِي عَنْ مَقْتَلِ بِالقَصْدِ
أَ مَا عَلَيْهَا ضَمَانْ **هَلْ** مِنْ حَكَمْ **أَوْ** مِنْ وَلِي **أَوْ** مُعْدِ

وظَّف الوشاح هنا أسلوب الاستفهام- والأداة أحيانا ظاهرة وأحيانا محذوفة- ليتساءل إن كان له ضمان ينجو به من عذاب محبوبه، الذي يتقصَّد ذلك، ويتساءل أيضًا إن كان هناك حكم أو ولي يأخذ له بحقِّه، وهو في كلِّ ذلك لا يبحث عن جواب حقيقي لمثل هذه التساؤلات، بل يريد التعبير عن شدِّة افتتانه بمحبوبه وعدم رضاه عمَّا بَدَرَ منه من هجرٍ وإعراض.

ومن توظيف الهمزة قول ابن زهر من موشحة (سدلن)[(4)]:

سَــــهِرْتُ وَنَامَ الــــوَرَى
تُـرَى لَيْـتَ شِـعْرِي تَـرَى
أَ سَاعَاتُ لَيْلِي شُهُورْ أَمِ اللَّيْلُ حَوْلِي يَدُورْ

يصوِّر لنا هذا الاستفهام، نفس الوشاح القلقة، المشتاقة، وقلبه الملتاع، وقد تساءل عن ساعات اللَّيل التي باتت عنده طويلة، ليُعبِّر بذلك عن حرمانه راحة النوم، فهو في سهرٍ دائم، ليله كنهاره، وقد زاد هذا الاستفهام تأثيرًا، ذلك التناسق والانسجام بين عبارتي الفقرتين، وعزَّزها أيضًا ما جاء قبلها من جناس بين (تُرى، تَرى)، وما تضمَّنه

(1) منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام، ص:359.
(2) عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج2، ص:73.
(3) الديوان، ص:326.
(4) المطرب من أشعار أهل المغرب، ص:204.

من أسلوبٍ للتَّمنّي باستعمال (ليت)، ويُضاف إلى ذلك أيضًا الطباق الحاصل بين(سهرت، نام)، كل ذلك جعل البنية الإيقاعية محكمة إحكامًا تامًّا من الناحيتين الصوتية والدلالية.

وفي قوله من موشحة (بأبي من)[1]:

أ مَهَاةٌ تِلْكَ أَمْ بَشَرُ
لِلْوَرَى فِي حُسْنِهَا عِبَرُ
غُصْنُ بَانٍ فَوْقَهُ قَمَرُ

يظهر جليًّا في هذا المثال، أنّ الغرض من الاستفهام ليس الحصول على جواب، لأنَّه واضحٌ كون الحبيبة بشر، بل عمد الوشاح إليه، ليُعبِّر عن شدَّة جمال محبوبته، وإعجابه وافتتانه بحسنها، وهو ما أراد نقله للمتلقي عن طريق ذلك التساؤل.

ومن التوظيف الظريف لأسلوب الاستفهام بالأداة (كم)، قول ابن سهل من موشحة(لزهرة البستان)[2]:

كَـــــــمْ لِلرِّضَــــــا أَرْتَاحْ	**وَكَـــمْ** مِـــنْ اسْتِرْسَـــالْ
مَـــــــنْ مُنْــــــصِفُ الأَرْوَاحْ	مِـــنْ لَحْظِـــكَ القَتَّـــالْ
يَا شَــــــــادِنًا يَلْتَــــــــاحْ	فِي وَجْهِـــــهِ إِقْبَـــــالْ

لنتأمَّل هنا هذا التناسق بين الفقرتين في كلِّ غصن، بدأه الوشاح بالاستفهام بـ (كم) في بداية الفقرتين في الغصن الأوَّل، وهو استفهام أراد أن يُعبِّر به عن مدى تطلُّعه لمراسلة محبوبه ونيل رضاه، أعقبه توظيف حرف الاستفهام(مَنْ) في الفقرة الأولى من الغصن الثاني وقابلها بحرف الجر(مِنْ) في الفقرة الثانية منه، وأثر هذا التجانس بين الحرفين واضح للقارئ الكريم، ثمَّ عزَّز هذه الأساليب بأسلوب النِّداء في الغصن الثالث، وبهذا التظافر والتكامل بين الأساليب، أضِف إليها التناغم الموجود بين القوافي، اتَّسم هذا الدور بقيمة إيقاعية عالية.

ومن توظيف هذه الأداة أيضًا، قول ابن سهل من موشحة(رحّب بضيف الأنس)[3]:

كَــمْ مِعْـصَمٍ لِلْمَجْـدِ قَـدْ عُطِّـلاَ	فَـصُغْتَ مِـنْ حَمْـدِكَ فِيـهِ سِـوَارْ
وَكَــمْ ثَنَــاءٍ قَــدْ تَوَانَــتْ خُطَــاهْ	كَـسَوْتَهُ رِيــشَ الأَيَادِي فَطَــارْ

والوشاح هنا في معرض المدح، وتوظيفه للاستفهام بـ (كم) العددية، كان رغبة منه في التَّعبير عن خصال الممدوح، وكثرة انتصاراته، وتمجيده والافتخار به.

---

(1) أنطوان محسن القوّال: الموشحات الأندلسية، ص:93

(2) الديوان، ص:342.

(3) الديوان، ص:311.

ومن ذلك أيضًا توظيف ابن الخطيب لها؛ دلالة على كثرة غصص يوم الفراق، فيقول من موشحة(كم ليوم الفراق)[1]:

كَـمْ لِيَـوْمِ الفِـرَاقِ مِـنْ غُـصَّةْ | فِي فُـــؤَادِ العَمِيـــدْ
نَرْفَــعُ الأَمْـــرَ فِيـــهِ وَالقِـــصَّةْ | لِلْـــوَلِيِّ الحَمِيـــدْ

ومن التوظيف الظريف أيضًا للاستفهام بـ (كم)، وقد تعزَّز بأساليب إنشائية أخرى، قول ابن زهر من موشحة(جنت مقل الغزلان)[2]:

إِلَى كَـــــمْ أُدَارِي اللّـــوَّامْ | مَثْـــنَى وَفُـــرَادَى
وَتَاللهِ أُخْـــــــــرَى الأَيَّامْ | لاَ أُعْطِـــي قِيَـــادَا
لَهْفِـــي صِـــرْتُ بَـــيْنَ الأَقْـــوَامِ | حَــــدِيثًا مُعَـــادَا

فهنا استفتح الوشاح حديثه بالتساؤل، ليعبِّر عن القهر الذي يعيشه، فقد تعب ولم يعد قادرًا على تحمُّل اللَّوم أكثر من ذلك، وقد ربطه بأسلوب القسم من خلال توظيف حرف التاء في (تالله)، التي "هي بدلٌ من الواو، وهي مقصورة على لفظ الجلالة، لا تدخل إلاَّ عليه سبحانه"[3]، ويختمها بأسلوب التحسُّر والتوجُّع بتوظيفه (لهفي) ليُعبِّر عن حالة الألم واللَّوعة التي يُعانيها، وقد شاع خبره بين الأقوام، وبهذا التَّمازج بين الأساليب، استطاع الوشاح إيصال فكرته إلى المتلقي والتأثير فيه.

ومن أدوات الاستفهام التي نادرًا ما وظَّفها الوشاحون الثلاثة، نجد الأداة (كيف)، نحو قول ابن زهر من موشحة (حيّ الوجوه الملاحا)[4]:

هَــلْ فِي الهَـوَى مِـنْ جُنَـاحِ
أَوْ فِي نَـــــــــــدِيمٍ وَرَاحِ
رَامَ النَّـــصُوحُ صَـــلاَحِي

وَكَيْفَ أَرْجُو صَلاَحَا | بَيْنَ الهوَى وَالمجُونْ

الوشاح هنا في جوٍّ كلُّه هزل وانبساط ولهو ومجون، يُصوِّر لنا مشاهد السكارى في الحانات، حين يدخلون في دائرة اللاوعي، ويرفعون الغطاء عن العقل الباطن[5]؛ بسبب شربهم للرَّاح، ومشاهدتهم للجواري وهنَّ يرقصن على وقع الألحان التي يختارونها بأنفسهم، وفي وسط كلِّ هذه الأجواء يكون طلب الصلاح أمرًا مستحيلاً، جسَّده

---

(1) أزهار الرياض، ج1، ص:315.
(2) المغرب في حلى المغرب، ج1، ص:274.
(3) منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام، ص: 195.
(4) جيش التوشيح، ص:200.
(5) يُنظر: منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام، ص:368.

الوشاح بـ "استفهام استبعادي"[1]، من خلال توظيفه أداة الاستفهام (كيف)، وعلى العكس من ذلك وظَّف أداة الاستفهام(هل) حين تساءل إن كان في الهوى والخمر جناح، وكان يريد أن يكون الجواب بالنَّفي، على طريقة الوشاحين في موشحاتهم، مثلما وجدناه عند ابن الخطيب في موشحة(قد حرّك الجلجل) التي استعار خرجتها من مطلع موشحة(باكر إلى اللَّذة) لابن سهل، فيقولان[2]:

بَاكِرْ إِلَى اللَّذَّةِ وَالاصْطِبَاحْ بِشُرْبِ رَاحْ فَمَا عَلَى أَهْلِ الهوَى مِنْ جُنَاحْ

وبمقارنة الأسلوبين يكون "الاستفهام المقصود به النَّفي أوقع وأعمق وأكثر جمالاً في النَّفس"[3].

ومن الأمثلة القليلة على توظيف الوشاحين للأداة (كيف)، قول ابن سهل من موشحة(عين الظباء)[4]:

كَيْــــفَ بِالكَوَاكِـــبِ يُجَنِّيهَـــا مَـنْ عَلَـى الـصَّعِيدْ
ذَهَبَـــتْ لَعَمْـــرُكَ آمَـــالِي مَـــــذْهَبًا بَعِيـــدْ

والبعد عن الحبيب هنا هو مدار الاستفهام الذي طرحه ابن سهل، فهو معرضٌ عنه، وبعيدٌ عنه بُعد الكواكب عن الأرض، وهو بعدٌ مرير ذهبت معه آمال الوشاح في عودة الحبيب إليه، وهو ما يثير انتباه المتلقي لمثل هذا التساؤل.

ومن أدوات الاستفهام أيضًا نجد الأداة (ما) التي أفاد منها الوشاحون في مواضيع عديدة، نحو قول ابن زهر من موشحة (يا من تعاطينا)[5]:

مَا لِلْحَبِيبِ أَجَدَّ مُرْتَحِلاً وَسَارَا
لاَ صَبْرَ لِي عَنْهُ وَلَوْ رُمْتُ اصْطِبَارَا

وقول ابن الخطيب من موشحة(جادك الغيث)[6]:

مَــا لِقَلْـبِي كُلَّمَـا هَبَّـتْ صـبَا عَـادَهُ عِيـدٌ مِـنَ الـشَّوْقِ جَدِيـدْ

والاستفهام في هذين المثالين، أفاد معنى التحسُّر، وهو تحسُّر على رحيل الحبيب وابتعاده عنه، وعدم صبره عن فراقه في المثال الأول، وتحسُّر على الأيام الماضية، وعلى الديار التي قضى فيها أجمل الأوقات، وحنينه وشوقه إلى العودة إليها في المثال الثاني. وبهذا الأسلوب أفاد الوشاح في التعبير عمَّا يدور في نفسه من جهة، وإشراك المتلقي في إحساسه من جهة أخرى.

---

(1) المرجع السابق، ص:368.
(2) ديوان ابن سهل، ص:344. المستدرك، ص:75.
(3) أحمد بن عيضة الثقفي: قضايا الشكل والمضمون في الموشح الأندلسي في عهد بني الأحمر، ص:554.
(4) الديوان، ص:340.
(5) جيش التوشيح، ص:198.
(6) نفح الطيب، ج7، ص:11.

ومن الأدوات أيضًا (أين)، نحو قول ابن سهل من موشحة (عميد أصيب)[1]:

جَنَيْــتُ الحِمَــام مِــنْ غَــرْسِ   أَلْحَـــــاظِي فِي رَوْضِ مَرْآهَـــــا

بِنَفْـــسِي **وَأَيْـــنَ** لِي نَفْـــسِي   زَوَاهَــــــا عَـــــنِّي مُفَـــــدَّاهَا

ومنه أيضًا قول ابن زهر من موشحة(نبّه الصبح)[2]:

إِنَّمَــا أَضْــلُعِي وَأَجْفَــانِي   بَــــــيْنَ مَـــــــاءٍ وَنَارْ

رَبِّ إِنَّ الهَــوَى تَـــوَلاَّنِي   رَبِّ **أَيْـــــنَ** الفَـــرَارْ

وتوظيف الوشاح لهذه الأداة هنا، خرج إلى معنى الدُّعاء، لأنَّ توظيفه لأداة مثل (أين) "يكشف عن الفشل في إيجاد حلٍّ للمشكلة التي يُعاني منها"[3]، ممَّا اظطرَّه إلى التوجُّه إلى الله عزَّ وجل، داعيًا إيَّاه حتَّى يدلَّه على طريق النجاة والهداية من هذا الحبِّ الذي تملَّكه، وعزَّزَ هذا المعنى تكراره لفظ (ربّ) مرَّتين في هذا الغصن، أضف إلى ذلك الطباق الحاصل بين (الماء، النار)، كلُّ ذلك زاد في تقديم حالة الوشاح النَّفسية وعرضها على المتلقي.

وبهذا المعنى كان الاستفهام عند الوشاحين متَّسِمًا بالسهولة والبساطة والعفوية، ولكنَّه في كلِّ هذه الأمثلة نهض بدورٍ أساسي في التَّأثير في المتلقي، الذي دفعه إلى المشاركة في البحث عن تفسيرٍ لكلِّ سؤال، كما أثَّر في الإيقاع؛ بما اشتمل عليه من حسن التراكيب وتوازيها واشتمالها على مختلف ضروب التِّكرار الصوتي واللَّفظي، التي شُحِن بها أسلوب الاستفهام، فضلاً عن ميل الوشاحين إلى الإكثار من توظيف أدوات الاستفهام في الغصن الواحد أو القفل الواحد، إذ يندر مجيئ أداة واحدة في السياق.

4- أسلوب التقديم والتأخير:

يُعدُّ مبحث التقديم والتأخير واحدًا من جملة مباحث مشتركة بين علمي النَّحو والمعاني، مع ملاحظة زاوية تناوله بين النَّحويين والبلاغيين، فعلى الرغم من أنَّ البلاغيين قد أقاموا بنية هذا المبحث على الأساس الذي وضعه النَّحويون، إلاَّ أنهم أضافوا إليه نكهة بلاغية تُراعي قصد المتكلِّم، وحال المخاطَب، والمقام الذي يُلقى فيه الكلام[4].

أمّا النَّحويين فقد ضبطوا الحالات المحتملة للجملة العربية في نمطين لا ثالث لهما: الأوَّل هو نمط الجملة الإسمية، وذلك حين تبدأ الجملة باسم، والثاني هو نمط الجملة الفعلية، وذلك حين تبدأ بفعل، ويتكوَّن كل نمط منهما من عنصرين أساسيين هما المسند إليه والمسند، أو المبتدأ والخبر اللَّذان يُمثلان طرفي الإسناد في الجملة

(1) الديوان، ص:310.

(2) أنطوان محسن القوال: الموشحات الأندلسية، ص:94.

(3) منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام، ص:363.

(4) يُنظر: فاطمة البريكي: إشكالية التقديم والتأخير في الدرس البلاغي التراثي، مجلة جامعة الملك سعود، م20، الآداب(2)، د.ب، 2008م، ص: 292.

الإسمية، والفعل والفاعل اللّذان يُمثلان طرفي الإسناد في الجملة الفعلية، يُضاف إليهما متعلقات الفعل (المسند): كالمفعول، والحال، والتمييز، والاستثناء، والظروف...وغيرها[1].

ومع حفظ العلاقة التراتبية مكان المسند إليه من المسند في الجملة؛ سواء كانت إسمية أو فعلية، بما يُمثّل الأصل، إلاَّ أنَّ هذا لا يعني أنَّ كلَّ الجمل العربية تأتي متوافقة مع الأصل، إذ تسمح مرونة اللُّغة العربية وحيويتها بتحرُّك عناصر الجملة فيها تقدُّمًا وتأخُّرا بسهولة ويُسر، عند أمن اللُّبس وعدم الإخلال بقصد المتكلِّم، ولا فَهْم المخاطَب، ولا بالمقام[2]، "وهذا الأمر عند المعاصرين يُسمى انزياحا"[3]، تتميَّز به اللُّغة الشعرية عن اللُّغة العادية، حيث يقول (جان كوهن): "إنّ الشعر يمتاز أيضًا هنا، بانزياحٍ مستمرٍ عن معايير النثر"[4].

والتقديم والتأخير بهذا المعنى يُعدُّ من المباحث التي تؤدي دورًا إيجابيا في الحركة الإيقاعية داخل النَّص، "والعدول عن هذه الرتَّب يمثّل نوعًا من الخروج عن اللُّغة النَّفعية إلى اللُّغة الإبداعية"[5]، وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى أهميته في بناء الأسلوب، فقال: "هو بابٌ كثير الفوائد، جَمُّ المحاسن، واسع التصرُّف، بعيدُ الغاية، لا يزالُ يَفْتَرُّ لك عن بديعة، ويُفضِي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شِعْرًا يروقك مَسْمَعُهُ، ويَلْطُف لديك موقعُهُ، ثمّ تنظر فتجدُ سببَ أنْ راقك ولطُف عندك، أَنْ قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللَّفظ عن مكانٍ إلى مكان"[6]، كما أنَّه يُحرِّر الشاعر من كلِّ قيد، ويُعطي الجملة إيحاءات جديدة ويُبعدها عن الرتابة المملَّة، إذ يجد الشاعر في جريان الكلام على خلاف الأصل، دقائق بلاغية ومؤثِّرات أدائية تُعطي للنَّص بُعدًا وروحًا جديدة، وهذا أكثر ما يرغب فيه ويدعو إليه[7]، فإلى جانب الدَّور الذي يلعبه التَّقديم والتأخير من الناحية الإيقاعية ومراعاة النظم، لا يؤتى به إلاَّ لتأدية غرض معين، وإن كان الغرض الأساسي له –كما أوضحه البلاغيون– هو العناية والاختصاص والاهتمام، يقول الجرجاني: "كأنَّهم يقدِّمون الذي بيانه أهمُّ لهم، وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعًا يُهِمَّانهم ويعْنِيانهم"[8]، ويتفرَّع عن هذا الغرض، أغراض أخرى عديدة ترتبط بالسياق الذي ترد فيه، مثل تنبيه المخاطَب أو تأكيد الكلام أو لغرض التلذُّذ بذكر المتقدّم وتحقير المتأخر، أو لغرض التشويق ...وغيرها ممَّا يقتضيه السياق[9].

---

[1] يُنظر: المرجع نفسه، ص:258-259.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص: 259.

[3] آزاد مُحَّد كريم الباجلاني: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، ص277.

[4] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: مُحَّد الولي ومُحَّد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986م، ص:176.

[5] مُحَّد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، ط1، مصر، 1994م، ص:329.

[6] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص:106.

[7] يُنظر: عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية، ص: 202.

[8] عبد الهاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص:107.

[9] يُنظر: مُحَّد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص:331 وما بعدها.

ولهذه الأسباب نجد الوشاحين الأندلسيين قد أَوْلَوْا هذا الأسلوب اهتمامًا وعناية خاصة، حيث ساعدهم على تفنُّنِهم في طريقة صياغة العبارات؛ بما يُوفِّر لها قدرًا أكبر من الجمالية والتَّأثير. وبعد تتبُّع الموشحات المدروسة وفحصها لرصد هذه الظاهرة، وجدنا أمثلة كثيرة ومتنوعة، يُمكن تصنيفها كالآتي:

-تقديم الفاعل على الفعل: وظَّف الوشاحون هذا النَّمط بكثرة؛ لما له من وظائف دلالية وإيقاعية يستشعرها القارئ، من ذلك قول ابن الخطيب من موشحة (زمن الأنس)[1]:

وَقُـدُودُ الغُـصُونِ تَـرْتَاحُ	لِلِقَـــاءِ النَّـــسِيمْ
وَشَمِـيمُ الـرِّيَاضِ نَفَّـاحُ	كَثَنَـــاءِ الكَـــرِيمْ
وَمُحَيَّـا الـصَّبَاحِ يَلْتَـاحُ	فِي الجَمَـالِ الوَسِـيمْ

فالوشاح جاء بالفاعل متقدِّمًا عن فعله، وأصل الكلام أن يقول:(ترتاح قدودُ الغصون) و(يلتاح محيَّا الصباح)، والوشاح هنا قدَّم الفاعل لتأثُّره بجمال الطبيعة وسحرها الخلاب، فجاء التَّقديم لتركيزه على المنظر الذي يصفه، أضف إلى ذلك أنَّ في هذا التَّقديم مراعاة للوزن والقافية، إذ لو جاءت الجمل وفق ترتيبها العادي لما استقام معها لا الوزن ولا القافية، وقد أشار ابن رشيق إلى ذلك حين قال: "ومن الشعراء من يضع كلَّ لفظة موضعها لا يَعْدُوه؛ فيكون كلامه ظاهرًا غير مشكل، وسهلاً غير متكلّف، ومنهم من يُقدِّم ويُؤخِّر: إما لضرورة وزن، أو قافية وهو أعذر، وإمَّا ليدل على أنَّه يعلم تصريف الكلام، ويقدر على تعقيده، وهذا هو العيُّ بعينه"[2].

ومن ذلك أيضًا قول ابن زهر من موشحة (صادني)[3]:

صَادَنِي وَلَمْ يَدْرِ مَا صَادَا
شَادِنٌ سَبَى اللَّيْثَ فَانْقَادَا

ومزيَّة تقديم الفاعل هنا هو الاهتمام به، ومظهر ذلك الاهتمام هو وصف حبيبته التي شبَّهها بالشَّادن وهو ولد الظبية، وكيف استطاعت أن تأسر قلبه وتجعله منقادًا إليها وإلى حبِّها، دون أن يستطيع فعل شيء، كلُّ ذلك عبَّرَ عنه بصورة فنيَّة جميلة.

ويقول في حديثه عن الخمر، من موشحة(حسب الخليج ملجا)[4]:

صَـــفْرَاءُ بِنْـــتُ دَنِ	بِالنُّـــورِ تَطَّلِـــعْ
يَنْـــشَقُّ كُـــلُّ دَجْـــنِ	مِنْهَـــا وَيَنْـــصَدِعْ
أبْرِيقُهَـــــا يُغَـــــنِّي	وَالكَـــأْسُ يَـــسْتَمِعْ

[1] الإحاطة، ج4، ص:526.
[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، 259-260.
[3] جيش التوشيح، ص:210.
[4] جيش التوشيح، ص:196.

وهنا تقدَّم الفاعل على فعله في ثلاثة مواضع كما هو مبيَّن، ومدار اهتمام الوشاح فيها كان على وصف الخمر: من لون وإبريق وكأس، ولو عدل الكلام عنها إلى ترتيبها العادي، لما كان لها تأثير في المستمع؛ لأنَّها ستفقد معناها وجمالها، ويغدو الكلام عديم الفائدة، حيث يصبح: (تطّلع صفراء بنت دن بالنور) و(يُغني أبريقها ويستمع الكأس)، "وبذلك يكون التَّأخير واجبًا جماليًا وقيمة فنية مهمة على الشاعر العمل بها"[1].

ومن هذا النَّوع أيضًا قول ابن سهل من موشحة (عميد أصيب)[2]:

بِنَفْسِي وَأَيْنَ لِي نَفْسِي زَوَاهَا عَنِّي مُفَدَّاهَا

مَهَاةٌ تَقُولُ لِلشَّمْسِ إِذَا وَاجَهَتْ مُحَيَّاهَا

وأصل الكلام: تقول مهاةٌ للشمس، لكنَّ ابن سهل قدَّم الفاعل وهو المهاة على الفعل، لأنَّ تركيزه هنا وهو في معرض الغزل، كان على الحبيبة، فذكر لها اسمًا يصفها به، وقدَّمه حتّى يجذب إليه المستمعين ويلفت نظرهم إلى ما سيرد بعد ذلك.

ومن ذلك أيضًا قوله من موشحة(نعيمي أن تشقى)[3]:

وَقَلْبِي مِنْ أَغْصُنِ الكَرْبِ يَجْنِي قُطُوفًا دَانِيَهْ

والتقدير(يجني قلبي من أغصن الكرب قطوفا دانيه)، ولكن ابن سهل أراد بتقديمه هذا أن يُعبِّر على ما يُحسُّه ويشعر به من حزن وكرب، وعبَّر عن ذلك بصورة فنية جميلة، إذ شبَّه الكرب بالشجرة التي لها أغصان ونجني منها الثمار، وكلَّما كانت هذه الشجرة عظيمة وكبيرة كانت قطوفها دانية، فكذلك كربه الذي كبر وعظُم عنده لدرجة أنَّه جنى منه قطوفا دانية.

-تقديم المفعول به على الفاعل: ومن الأمثلة على هذا النَّوع في الموشحات، قول ابن زهر من موشحة (شمس قارنت)[4]:

وَقَدْ دَرَّعَ النَّهْرَا هُبُوبُ النَّسِيمِ

ويقول فيها:

وَقَدْ أَضْحَكَ الزَّهْرَا بُكَاءُ الغُيُومِ

والتقدير (وقد درّع هبوبُ النسيم النهرا) و(وقد أضحك بكاءُ الغيوم الزهرا)، ولكنَّ الوشاح وبهذا الترتيب الذي اختاره أعطى البنية الإيقاعية جمالية خاصة، نابعة من ذلك التوازي الموجود بين العناصر المكوِّنة للجملتين، والتي ما كان له أن يُحقِّقها لولا هذا التَّقديم والتأخير، فنجد كِلاَ الجملتين تسيران وفق الشكل التالي:

وقد+ فعل+ مفعول به+ فاعل مضاف+ مضاف إليه

---

(1) آزاد مُحَّد كريم الباجلاني: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، ص:278.

(2) الديوان، ص:309.

(3) الديوان، ص:322.

(4) عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج2، ص:71.

وزاد من جمالية الإيقاع فيها مجيء الجناس بين(النهرا، الزهرا)، وهما من النَّاحية الإعرابية مفعول به، وبتقديمه هنا على الفاعل أخذ موضع تفعيلة العروض والتي تُشكِّل جزءً من نظام التَّقفية في الموشح.

ومن ذلك أيضا قول ابن الخطيب من موشحة (قد حرّك الجلجل)[1]:

نَوْمِي عَلَى الأَجْفَانِ قَدْ حَرَّمَا   ذِكْـــــرُ الحِمَــــى
وَصَـــيَّرَ الــدَّمْعَ بِعَيْــنِي دِمَــا   عَهْـــــدُ الــــذِّمَا

وهنا جمع الوشاح بين نوعين مختلفين من أنواع التَّقديم والتأخير، فنجده في الغصن الأوَّل يُقدِّم المفعول به على الفعل، وتقدير الكلام (قد حرّم ذكرُ الحمى نومي على الأجفان)، وفي الغصن الثاني نجده يُقدّم المفعول به على الفاعل والتقدير(وصيَّر عهدُ الذّما الدمعَ دمًا بعيني)، ولكنَّ الجملتين بترتيبهما الطبيعي لا تُشكِّلان جملة من النَّاحية الشعرية؛ سواء من جانب استقامة الوزن، أو من جانب التماثل والتآلف الصوتي بين عناصرهما، إضافة إلى الغرض من وراء هذا الانزياح، لأنَّ الوشاح أراد بتقديمه هذا أن يعبِّر على سهره الدائم واشتياقه إلى راحة النوم فلذلك ذكره في البداية، والشيء نفسه في الغصن الثاني حين عبَّر عن كثرة دموعه التي صارت دَمًا بسبب بقائه على ذلك العهد، فجاء بالمفعول به الأوّل (الدّمع) والثاني (دما) قبل الفاعل (عهدُ الذّما) ليُعبّر عن مدار شكواه.

ومن هذا النوع أيضًا قول ابن سهل من موشحة (من منصفي)[2]:

قَلْبٌ جَرِيحٌ وَوِدٌّ سَالِمْ
جَنَى عَذَابِيَ غُصْنٌ نَاعِمْ
وَسَاقَ لِي السُهْدَ طَرْفٌ نَاعِمْ

وتقدير الكلام:(جنى غصنٌ ناعمٌ عذابي) و(ساق طرفٌ ناعمٌ السّهد لي)، ولكنَّ الوشاح عَدَلَ عن هذا الترتيب الرَّتيب، وقدَّم العذاب والسُّهد، لتركيزه عليهما من جهة، فهو في معرض العتاب والشكوى من الحبيب، فأراد لفت الانتباه إلى ذلك العذاب والأرق اللَّذين يعيشهما، ومن جهة أخرى خَدَمَ هذا التقديم الجانب الإيقاعي من خلال الحفاظ على القافية الموحَّدة للأغصان.

ومن الأمثلة التي تجمع بين تقديم المفعول به على الفاعل، والفاعل على الفعل، قول ابن الخطيب من موشحة (جادك الغيث)[3]:

إِذْ يَقُـودُ الـدَّهْرُ أَشْـتَاتَ المـنَى   يَنْقُـلُ الخَطْـوَ عَلَـى مَـا يَرْسِـمُ
زُمَـــرًا بَـــيْنَ فُـــرَادَى وَثُنَـــا   مِثْلَمَـا يَـدْعُو الوُفُـودَ الموسِـمُ
وَالحَيَـا قَـدْ جَلَّـلَ الـرَّوْضَ سَـنَا   فَثُغُـــورُ الزَّهْـــرِ مِنْـــهُ تَبْـــسِمُ

---

(1) المستدرك، ص:75.

(2) الديوان، ص:287.

(3) نفح الطيب، ج7، ص:11.

في هذا المثال يظهر جليًّا الدَّور الذي يلعبه أسلوب التَّقديم والتَّأخير في تحقيق الانسجام الإيقاعي، ولو عدل عنه ابن الخطيب إلى استعماله الطبيعي، لقال: (مثلما يدعو الموسمُ الوفودَ)، و(قد جلّل الحيا الروض سنا)، و(فتبسم ثغور الزهر منه)، ولكن عُدُوله عن هذه التراكيب الجاهزة والرَّتيبة، وتفنُّنه في أساليب التَّقديم والتأخير تجعل المستمع إليها يتطلَّع لمعرفة السبب الذي من أجله رتَّب الوشاح الألفاظ بذلك الشكل.

–تقديم المفعول به على الفعل: لجأ الوشاح أحيانًا إلى تقديم المفعول به على الفعل والفاعل معًا، من ذلك قول ابن زهر من موشحة (يا من تعاطينا)[1]:

إِنْ أَقُـــــلْ حَـــــسْبِي   فَـــــالجُورَ تَأْبَاهُ الطِّبَـــــاعُ

إنَّ تقديم ابن زهر للمفعول به (الجورَ) وتأخير الفعل (تأباه) له وظيفته الدلالية، بجانب وظيفته الصوتية في استقامة الوزن، لأنّه يشكو من جور الحبيب وظلمه فقدَّم اللَّفظ الذي يدلُّ عليه؛ ليخصَّه بالدلالة التي سترد بعد ذلك، وهي عدم رضاه عمَّا يلقاه من جور.

أو كقوله من موشحة (هل ينفع)[2]:

يَا سَـــاحِرًا فَـــوْقَ كُـــلِّ سَـــاحِرْ   وَمَـــنْ لَـــهُ حُـــسْنَهُ أَصِـــفْ
وَجْـــهٌ لَـــهُ كَالـــصَّبَاحِ بَاهِـــرْ   أَرْدِيَـــةَ الحُـــسْنِ يَلْتَحِـــفْ

وأصل الكلام في هذا المثال، أن يقول الوشاح: (ومن أصفُ حسنَه له) و(يلتحفُ أرديةَ الحسن)، وكما يقول الجرجاني فإنَّ اللَّفظ المتقدِّم لا يخرج عن كونه مهمًّا عند الوشاح، فابن زهر هنا مهتمٌّ بذلك الجمال والحسنُ الذي سحره، والذي يرى بأنَّه لا يوجد فوقه سحر، فقدَّم لفظ الحسن دلالة على عنايته واهتمامه به. وفضلاً عن ذلك حافظ على استقامة الوزن والقافية.

ومن ذلك أيضا قول ابن سهل من موشحة (نعيمي أن تشقى)[3]:

وَنَفْـسِي تُقَطِّعُهَـا شَـوْقًا   ظُـــبَى الهُمُـــومِ الماضِـــيَهْ

والـمُراد (تُقطِّعُ ظُبى الهموم الماضية نفسيَ شوقا)، والجملة بهذا الترتيب القاعدي، لا تُوجد بها أيُّ جمالية من النَّاحية الإيقاعية، فضلاً عن كونها لا تنهض بأغراض بلاغية محدَّدة، أمَّا وفق الترتيب الذي اتَّبعه الوشاح، فإنَّهَا تُعبِّر عن تلك النَّفس التي تتقطَّع شوقا إلى الحبيب، فسارع الوشاح بتلفُّظ كلمة نفسي ليُشير إلى وجعه أوَّلاً ثمَّ فصَّل الحديث بعد ذلك حول سبب هذا الوجع.

---

(1) جيش التوشيح، ص:198.

(2) عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج2، ص:73.

(3) الديوان، ص:322.

ومن ذلك أيضًا قوله من موشحة(روض نضير)(1):

أَفْنَيْـتُ فِيـكَ الـدُّمُوعَ وَالحِـيَلاَ

فَـلاَ سُـلُوَّ فِي الحُـبِّ نِلْـتُ وَلاَ   مَـــــــأْرَبْ

والتقدير:(فلا نلتُ سلوًّا في الحبِّ ولا مأرب)، ولكنَّ الوشاح انزاح عن هذا التركيب حتى يستقيم الوزن العروضي، من جهة، ومن جهة أخرى، لأنَّه في معرض الشكوى والعتاب، ولهذا ذكر لفظ السلوِّ في البداية مسبوقًا بأداة نفي، ليُعبِّر عن عدم قدرته على نسيان محبوبه.

-تقديم شبه الجملة على الفاعل: وردت لهذا النَّوع أمثلة كثيرة في الموشحات المدروسة، ساهمت في إقامة الوزن وإثراء المعنى، نحو قول ابن زهر من موشحة (يوم الفراق)(2):

هَـذَا هُـوَ النُّـزُوحُ الغَرِيـبُ   غَابَـتْ عَـنِ العُيُـونِ القُلُـوبُ

مدار التَّقديم والتَّأخير هنا هو منطقة القافية، وقد كان لتأخير الفاعل أثرٌ كبير، حيث أنَّ حركة حرف الروي في جميع الأقفال هي الضمة، والفاعل مرفوع دائمًا وبتأخيره هذا تمكَّن الوشاح من إيجاد القافية بسهولة ويسر.

أو كقوله من موشحة (شمس قارنت)(3):

وَسَلَّتْ عَلَى الأُفْقِ

يَدُ الغَرْبِ وَالشَّرْقِ

سُيُوفًا مِنَ البَرْقِ

وأصل الجملة أن نقول(وسلّت يدُ الغرب والشرق سيوفاً من البرق على الأفق)، ولو عدل الوشاح عن ترتيبه السابق، واعتمد ترتيب العناصر حسب محلِّها الإعرابي لقال:

وَسَلَّتْ يَدُ الغَرْبِ وَالشَّرْقِ

سُيُوفًا مِنَ البَرْقِ

عَلَى الأُفْقِ

والذي يبدو من هذا الترتيب أنَّ الجملة حافظت على نظام القافية، والتغيير الوحيد الذي مسَّها فيها هو ترتيب مفرداتها، ولكن في المقابل انحرفت انحرافا تاما عن استقامة الوزن، وأصبح التَّقديم والتَّأخير ضروريًا قصد تحسين النَّظم.

(1) الديوان، ص:316.

(2) المستدرك، ص:53.

(3) عيون الأنباء في طبقاء الأطباء، ج2، ص:71.

ومن ذلك أيضًا قول ابن سهل من موشحة(سار بصبري)(1):

عَـــنْ لَـــذَّةِ النَّـــوْمِ حَـــدِّثُونِي   طَـــالَ الـــسُّهَادْ
صَـــامَتْ بِـــشَرْعِ الهـــوَى جُفُـــونِي   عَـــنِ الرُّقَـــادْ

قـدَّم الوشـاح في الغـصن الأوَّل شبه الجملـة(عـن لـذَّة النـوم) عـن الفعـل، ولـذَّة النَّوم هـي الفكـرة الـتي تُـسيطر على أحاسيس ابن سهل، وتتركَّز في شعوره، ومن ثمَّ قدَّمها على فعل الأمر، أمَّا الغصن الثاني فنجد الوشاح يُقـدِّم شـبه الجملـة (بـشرع الهـوى) عـن الفاعـل (جفـوني) ليُحـافظ علـى الانـسجام مـن النَّـاحيتين الإيقاعيـة والدلالية، من خلال استقامة الوزن والقافية، وتخصيص دلالة الصَّوم التي يقصد بها هنا دلالة مغايرة لدلالتها الأصلية، فأفادت الامتناع عن النَّوم وسبب ذلك هو الهوى، لهذا السبب ركَّز عليها الوشاح وقدَّمها على الفاعل.
ومن ذلك أيضًا قوله من موشحة (سقى الهوى)(2):

ضَـــاقَتْ لِهجْرَانِـــهِ الـــصُّدُورُ   وَعَـــنْ حُـــلاَهُ قَـــالٌ وَقِيـــلْ

حيـث قـدَّم شـبه الجملـة(لهجرانـه) علـى الفاعـل(الـصدورُ)؛ لأنَّهـا الـسبب في ضـيق صـدره، ولهـذا خـصَّها بالتقديم، وفضلاً عن هذا الاهتمام بجانب المعنى، حافظ على الانسجام الصوتي والإيقاعي في تركيب الغصن.
أمَّا ابن الخطيب فقد قدَّم شبه الجملة على الفاعل في مواضع أراد من خلالها تخصيص المعنى ولفت الانتباه إليه، كقوله من موشحة(يا ليت شعري)(3):

قَـدْ بَلَغَـتْ بِالهَجْـرِ رُوحِـي التَّـرَاقِ   فَهَلْ إِلَى لَيْلِ الرِّضَا مِنْ طَرِيقْ

ويقول أيضا من موشحة(جادك الغيث)(4):

ضَاقَ عَنْ وِجْدِي بِكُمْ رَحْبُ الفَضَا   لاَ أُبَالِي شَـــرْقَهُ مِـــنْ غَرْبِـــهِ

وأصل الكلام في هذين المثالين أن يقول:(قد بلغت روحي بالهجر) و(ضاق رحُب الفضا عن وجدي بكم)، ولكنَّه قدَّم الهجر لأنَّه اختصَّه بالشكوى، وفي المقابل أخَّر رحبُ الفضا لأنَّه بعيد عن مناله، وفضلاً عن ذلك حافظ بهذا الأسلوب على البعد الصوتي الإيقاعي للكلام، فجاء تأثيره أوقع في نفس المتلقي.
-**تقديم شبه الجملة على المفعول به:** استعمل الوشاحون هذا الأسلوب في مواقف كثيرة، كانوا يرمون من خلالها إلى التَّعبير عن أفكارهم وأحاسيسهم، من ذلك قول ابن الخطيب من موشحة (قد حرّك الجلجل)(5):

وَأَعْـــيُنُ النَّـــرْجِسِ تَأْبَى الهُجُـــودْ   فَـــوْقَ النُّجُـــودْ
إِنْ أَوْدَعَـــتْ فِي نَـــسَمَاتِ الـــرِّيَاحْ   كُـــــــؤُوسَ رَاحْ

(1) الديوان، ص: 314.
(2) الديوان، ص:320.
(3) المستدرك، ص:88.
(4) نفح الطيب، ج7، ص:11.
(5) المستدرك، ص:75.

فَفِـي قُـدُودِ القُـضْبِ مِنْهَـا ارْتِيَـاحْ

وظّـف ابـن الخطيـب في هـذا المثـال نـوعين مختلفـين مـن أسـلوب التّقـديم والتّـأخير: الأوّل قـدّم فيـه الفاعـل (أعين النّرجس) على الفعل(تأبى)، والثاني قدّم فيه شبه الجملة(في نسمات الرياح) على المفعول به (كؤوس راح)، والمتأمّل لطبيعة العناصر المتقدّمة يجدها تَشِي بتأثُّر ابن الخطيب بمناظر الطبيعة الخلابة، التي عبّر عنها بطريقة فنية رائعة، لم يكن ليُحقّقها لو عاد بتلك العناصر إلى رتبها الأولى.

ومن ذلك أيضًا قول ابن زهر من موشحة(يا صاحبيّ)(1):

مَنْ لِي بِهِ صُبْحًا تَجَلَّى بِالظَّلاَمِ
عَلَّقْتُ مِنْ وجْنَتَاهُ بَدْرَ التَّمَامِ
وعَلِقْتُ مِنْ أَعْطَافِهِ لدْنَ القَوَامِ

هنا أيضًا وظّف ابن زهر أسلوب التّقديم والتّأخير مرّتين، ولكنّهما من نوعٍ واحد، حيث قدّم شبه الجملة (من وجنتاه) على المفعول به (بدرَ التمام)، وقدّم شبه الجملة (من أعطافه) على المفعول به(لدنَ القوام)، وبهذا الانتهاك للرتب بتحريك الألفاظ من أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى، حقّق الجانب الإيقاعي طبيعة جمالية تفتقدها إذا ما جاءت وفق ترتيبها النّحوي، وأفادت أيضًا دلالة التّشويق إلى المتأخر، وشدَّ انتباه السامع إليه؛ لأنّه ينتظر معرفة ما علّقه من وجنتيْ هذا الساقي (فهو في معرض التغزل بساقي الخمر)، وما عَلِقه من أعطافه، يُضاف إلى كلّ هذا، الجناس الموجود بين (علّقت، علِقتُ)، والتوازي الموجود بين الجملتين نتيجة تماثل وتوازن عناصرهما.

والمعنى نفسه نجده عند ابن سهل، في قوله من موشحة(باكر إلى اللذة)(2):

وَسَـلَّ مِـنْ جَفْنَيْـهِ بِـيضَ الـصِّفَاحْ يَبْغِـــي كِفَـــاحْ
فَـــأَثْخَنَ القَلْـــبَ المعَـــنَّى جِـــرَاحْ

وأصل الكلام (وسلّ بيضَ الصفاح من جفنيه)، وهنا قدّم ابن سهل شبه الجملة(من جفنيه) على المفعول به (بيضَ الصفاحْ) حتّى يستقيم الوزن والقافية من الناحية الإيقاعية، وحتى يتشوّق المستمع إلى معرفة ما سلّه هذا الغلام.

ومن هذا النّوع أيضًا قوله من موشحة(أجذوة تُشعل)(3):

ســـنَاتُ عَيْنَيْـــهِ	أَهْـدَتْ إِلَى عَيْـنِي الـسَّهَرْ
وَغُـــصْنُ عِطْفَيْـــهِ	أَبْـدَعَ فِي حُـسْنِ الثَّمَـرْ

نلحظ في هذا المثال أنَّ ابن سهل بنى جمله على انزياحٍ شبه تام، فقدّم وأخّر ولم يأت بترتيب الكلام على أصله، والمراد (أهدتْ سناتُ عينيه السّهرَ إلى عيني) و(أبدع غصنُ عطفيه في حسن الثّمر)، فنجده

(1) جيش التوشيح، ص:205.
(2) الديوان، ص:345.
(3) الديوان، ص:305.

قد جمع في الجملة الأولى بين تقديم الفاعل على الفعل، وشبه الجملة على المفعول به، وفي الجملة الثانية قدّم أيضا الفاعل على الفعل، وبهذا استطاع ابن سهل أن "يُكثِّف المستوى الجمالي للتَّعبير عن طريق خَلْقِ بنية تتداخل فيها العلاقات، وتتبادل فيها التفاعلات بفنية تستمدُّ قيمها من النَّحو الإبداعي"[(1)].

ونكتفي بهذا الحدِّ من الأمثلة التي تُبيّن لنا توظيف الوشاحين لأسلوب التَّقديم والتَّأخير، والموشحات تزخر بعديد الأمثلة عنها، وهي جميعًا تُوضِّح لنا مزيَّة هذا الأسلوب في ضبط الإيقاع وزنًا وقافيةً، وأكثر من ذلك فهو ينضح بسمات جمالية ظاهرة على مستوى الدلالة، و"النّظر إلى ما ترتّب على التَّقديم والتَّأخير يُنبِّه إلى عظم شأن النَّظم، وكيف يؤثِّر ذلك في المعنى تأثيرًا بالغًا، وكلُّ تغييرٍ في النِّظام التركيبي للجملة يترتَّب عليه بالضرورة تغيُّر الدلالة وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر"[(2)]، وهذا ما أفاد منه الوشاحون في موشحاتهم؛ إذ جاء مرتبطًا بمواقفهم الشعورية والتَّعبيرية تجاه الأغراض والموضوعات التي يتناولونها، والتي حرصوا فيها على تحقيق الجمالية الإيقاعية "من خلال عنصرَيْ الإثارة والمفاجأة، وهذا يُدَلِّل على قدرة تعبيرية ابتعدت أحيانًا عن القوالب الجاهزة للسياقات النَّحوية والتراكيب النَّمطية، فضلًا عن أنَّه كشف عن حدود وطاقات إضافية للُّغة نجح في استثمارها لمنح المعنى إيحاءً مضافًا وقيمة جمالية لتحقيق التأثير المطلوب من خلال استعمال هذا الأسلوب"[(3)].

5- الصيغ الصرفية:

تُعتبر الصيغ الصرفية من أصناف التِّكرار التي تتشاكل في البناء وتختلف في الدَّلالة، وهذا ما يجعل دورها في بناء الإيقاع مخصوصًا بسمات مميَّزة[(4)]، ومن خلال البحث في الموشحات المدروسة، وجدنا تنوُّعًا في الصيغ التي وظَّفها الوشاحون، مع تفاوتٍ بينها في مدى كثرة كلِّ منها، وسنقف هنا عند أبرز تلك الصيغ، وهي (اِسم الفاعل والصفة المشبّهة وصيغة المبالغة واسم المفعول).

اسم الفاعل: "اسم الفاعل اسم مقطوعٌ للدَّلالة على ما فعل الفعل، وهو من الثلاثي على صورة(فاعل)، ومن غير الثلاثي على صورة مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميمًا مضمومة وكسر ما قبل الآخر"[(5)]، واستخدام اسم الفاعل في الموشحات المدروسة كثير ووافر، وقد جاء بصورٍ مختلفة المعاني، ومن الأمثلة على ذلك قول ابن الخطيب من موشحة(قد قامت الحجه)[(6)]:

---

(1) مُحَمَّد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص:329.

(2) المرجع نفسه، ص:331.

(3) آزاد مُحَمَّد كريم الباجلاني: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، ص:280.

(4) يُنظر: سمير سحيمي: الإيقاع في شعر نزار قباني(من خلال ديوان "قصائد")، عالم الكتب الحديث، د.ط، الأردن، 2010م، ص:138.

(5) علي الجارم ومصطفى أمين: النحو الواضح في قواعد اللغة العربية، ص:79.

(6) نفاضة الجراب، ج2، ص:167.

مُعَالِجُ الصَّدْعِ	وَالعُرْوَةُ الوُثْقَى	**وَقَامِعُ الظَّالِمْ**
وَمُصْمِتُ الضَّجَّهْ	**وَمُطْفِئُ النَّائِرْ**	**وَمُوضِحُ** الرُّشْدِ
خَلِيفَةُ الرَّبِّ	**وَالبَاذِخُ الفَاخِرْ**	بِالأَبِ وَالجَدِّ
الوَاهِبُ الأَلْفِ	تَأْتِي مَعَالِيهِ	مِنْ رَجْعِهِ الطَّرْفَا
وَخَارِقِ الصَفِّ	إِلَى أَعَادِيهِ	إِنْ شَاهَدَ الزَّحْفَا
وَمُرْسِلُ الحَتْفِ	فَمَنْ يُنَاوِيهِ	يُصَادِمُ الحَتْفَا
وَالأَرْضُ مُرْتَجَّهْ	بِالعَسْكَرِ **الزَّاخِرْ**	قَدْ مَاجَ بِالجُرْدِ
وَغَصَّ بِالقُضْبِ	**وَالصَّارِمِ البَاتِرْ**	وَالحلَقِ السَّرْدِ

والملاحظ على هذه الأسماط والأغصان؛ كثرة توظيف الوشاح لاسم الفاعل بأنواعه المختلفة، سواء ما اشتُقَّ من الفعل الثلاثي على وزن فاعل، مثل قوله(قامع، الظالم، النائر، الباذخ، الفاخر، الواهب، خارق، الزاخر الصارم، الباتر)، أو من الفعل غير الثلاثي، مثل قوله(معالج، مصمت، مطفئ، موضح، مرسل)، وهي كلُّها تدلُّ على فاعل الفعل أو عامل العمل الذي يُفهم من الكلمات، وتجعله يتَّصف بها، وقد وظَّفها الوشاح هنا لأنَّه في معرض المدح، "وفي ذلك تأكيد لهذه الصفات، وتعبير عن ملازمتها للموصوف"[(1)]، فضلا عن إثراء الجانب الإيقاعي للموشحة.

ومن أمثلته عند ابن سهل قوله من موشحة (هل يُلحى)[(2)]:

عَبَدْتُ الهَوَى وَحَرَّمْتُ	عَزَائِي فَلَسْتُ **بِالصَّابِرْ**
يَا سِحْرَ الجُفُونِ صَدَّقْتُ	إِيمَانًا بِالسِّحْرِ **وَالسَّاحِرْ**
دَعَانِي مُوسَى فَآمَنْتُ	بِآيَاتِ حُسْنِهِ **البَاهِرْ**

ويقول أيضًا من موشحة(عميدٌ أصيب)[(3)]:

فَجَعْتَ الرَّقِيبَ **وَالعَاذِلْ**	حَتَّى قَدْ رَحَمْتُ عُذَّالِي
صَدْرُ مَنْ فُؤَادُهُ **عَاطِلْ**	وَخَدُّ مَنْ بِدَمْعِهِ حَالِي
سُؤَالِي وَقْفٌ عَلَى **بَاخِلْ**	وَحُبِّي وَقْفٌ عَلَى سَالِي

توظيف ابن سهل هنا لصيغة (فاعل) جسَّدت صفاتٍ ارتبطت بالفاعل، وهي هنا ليس صفات مدح كما في المثال السابق، بل هي في معظمها صفات تُفيد عتاب الحبيب؛ فهو الساحر، والعاطل، والباخل، وكلُّها صفات عبَّر بها الوشاح عن عتابه وشكواه لغلامه موسى. كما نلاحظ في هذين المثالين عناية ابن سهل باختيار

(1) عبد الحليم حسين الهروط: موشحات لسان الدين بن الخطيب(دراسة وجمع)، ص:51.

(2) الديوان، ص: 299.

(3) الديوان، ص:309.

الموقع المناسب الذي يرد فيه اسم الفاعل، وجعله محصورًا في إطار تفعيلة الضرب في المثال الأول، ومحصوراً في إطار تفعيلة العروض في المثال الثاني، وذلك لإدراكه أهمية هاتين التفعيلتين، وما تُضفيانه على الإيقاع من ثراء، خاصة وأنّها جاءت على صيغة واحدة من الفعل الثلاثي(فاعل).

الصفة المشبّهة: "هي صفة تُصاغ من الفعل اللاّزم لإفادة نسبة الصفة لموصوفها، دون إفادة الحدوث"[1]، وتأتي على صيغ مختلفة منها: فَعيل مثل بخيل، أفعل مثل أحمق، فعلاء مثل حمراء، فعلان مثل عطشان، فَعِل مثل فَرِح، فَعَل مثل بطل، فَعال مثل جَبان، فُعال مثل شجاع...إلى غير ذلك[2].

وسُميت الصفة المشبَّهة بهذا الاسم، لأنَّها تُشبه اسم الفاعل المتعدي إلى مفعول واحد من ناحيتين، هما[3]:

1- أنَّها تدُلُّ مثله على وصف صاحبه

2- أنَّ كلاً منهما يكون مفردًا ومثنّى وجمعا، مذكّرًا ومؤنثًا

فكلمة كريم مثلاً، تدلُّ على الكرم، ومنه اتّصف الشخص به، وكلمة جالس تدلُّ على الجلوس ومنه أيضًا اتّصف الشخص به، وكلمة كريم أيضًا قد تأتي مفردًا، أو مثنى(كريمان)، أو جمعًا(كرماء)، مذكرًا (كريم)، أو مؤنثًا (كريمة). وكلمة (جالس) قد تأتي مفردًا، أو مثنى(جالسان)، أو جمعًا(جالسون)، مذكرًا(جالس)، أو مؤنثًا(جالسة).

ولكنَّ الفرق بينها "وبين اسم الفاعل جليٌّ واضح، فما دلَّ على الثبوت والدوام صفة، وما دلَّ على التجدُّد والحدوث اسم فاعل، بصرف النَّظر عن الأبنية والأوزان"[4].

وقد تواتر توظيف الصفات المشبَّهة في عديدٍ من المواضع في الموشحات، وكان لصيغة (فعيل) الحظ الأوفر، من ذلك قول ابن زهر من موشحة(ما للمولّه)[5]:

وَالماءُ يَجْرِي   وَعَائِمٌ **وَغَرِيقْ**   مِنْ جَنَى الرَّيْحَانْ

أَوْ هَلْ **أَدِيبْ**   يُحْيِي لَنَا بِالعُرُوسْ   مَا كَانَ أَحْلَى

مَعَ **الحَبِيبْ**   وَصَافِيَاتِ الكُؤُوسْ   فَاسْقِنِي وَامْلاَ

وظَّف الوشاح هنا صيغة (فعيل) في كلٍّ من (غريق، أديب، حبيب)، وهي تُشكِّل لنا دلالاتٍ مختلفة، لا ترتبط بموصوفٍ واحد؛ إذ دلَّ بالغريق عن نفسه، وبالأديب عن من يتوسَّط بينه وبين حبيبته، ودلَّ بالحبيب عن حبيبته سِمَاك، وقد عملت صيغة فعيل على توحيد الدَّلالة العامة بين هذه الأطراف، فضلاً عن ذلك ساهمت في إثراء الجانب الإيقاعي من خلال تكرار تركيبتها الصوتية.

---

(1) أحمد مختار عمر وآخرون: النحو الأساسي، ص:550.

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص:550.

(3) يُنظر: المرجع نفسه، ص:550.

(4) نبيل قواس: سجنيات أبي فراس الحمداني(دراسة أسلوبية)، رسالة ماجستير، إشراف: محمَّد منصوري، جامعة العقيد الحاج لخضر- باتنة، 2009/2008م، ص:80.

(5) المستدرك، 57.

ومنه قول ابن الخطيب من موشحة(يا ليت شعري)[1]:

وَهْـوَ عَلَـى المُلْـكِ **الرَّفِيـعِ** الجَنَـابْ   حِـرْزٌ **حَرِيـزٌ** مِـنْ خُطُـورِ الخُطُـوبْ

مُلْـكٌ **عَزِيـزُ** الجَـارِ سَـامِي العُـلاَ   مُؤَمِّـلُ العَفْـوَ لِمَـنْ أَذْنَبَـا

أوّل ما يُمكن ملاحظته من خصائص تكرار الصفّة المشبّهة في هذا القفل، ارتباطها بمواقع متعدِّدَة من الأسماط، على عكس الأمثلة السابقة التي تمركزت حول إطار العروض والضرب فقط، والوشاح بهذا التّنويع عمل على استغلال فضاء السمط ككل، وقد جاءت الصفة المشبّهة هنا على صيغة (فعيل)، مع تنويع فيها من خلال إيراد بعضها معرَّفًا بالألف واللام، وإبقاء بعضها الآخر نكرة، وذلك في كلٍّ من (الرَّفيع، حريز عزيز)، وهي كلُّها صفاتٌ موجَّهة لموصوفٍ واحد وهو أبو الحجاج، وقد أفادت هنا بفضل ميزتها الدالة على الثبات والدوام، أنَّ أبا الحجاج دائم العزَّة والرّفعة والحرز، وعزَّز الوشاح هذه الصفات بصيغة اسم الفاعل في كلٍّ من (سامي) و(مؤمل)، وهو ما نجده ظاهرة عنده وعند الوشاحين الآخرين، من الجمع بين الصيغتين في القفل الواحد أو السمط الواحد، كقوله من موشحة(طائر القلب)[2]:

مَـائِس القَـدِّ **نَحِيـل** الخَـصْرِ   **سَـالِبًا** كُـلَّ رُوْعْ

أو كقول ابن زهر من موشحة(هل ينفع)[3]:

يَا أَيُّهَـا **النَّـازِحُ البَعِيـدُ**   جَـاءَتْ بِأَنْبَائِـكَ الـرِّيَاحْ

أو كقول ابن سهل من موشحة(عين الظباء)[4]:

هَـلْ أَصَـابَ قَبْـلُ عُـذَّالِي   **عَاشِـقًا رَشِـيدْ**

أو كقوله من موشحة(شكا بالعتب)[5]:

أَنَا مِنْ لَيِّنِ العَطْفِ
بَعِيدًا دَانِيَ الوَصْفِ
رَفِيقًا جَائِرَ الطَّرْفِ

والقارئ لهذه الأمثلة يرى أنَّ الجمع بين الصيغتين؛ متَّصلتين أم منفصلتين، قد عمل على إعطاء الجمالية لتشكيلها الفنِّي، من خلال المراوحة بين المدِّ بالألف في صيغة (فاعل)، والمدِّ بالياء في صيغة(فعيل)، كما أسهم

---

[1] المستدرك، ص:88.
[2] المستدرك، ص:79.
[3] عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج2، ص:73.
[4] الديوان، ص: 340.
[5] الديوان، ص:306.

أيضًا في تشكيلها المعنوي وتكثيف المعنى وتوكيده في نفس المتلقي، وترسيخه في ذهنه؛" لما لهما من دلالات مؤثرة ومعانٍ كامنة فيهما"[(1)]، وبخاصة في غرضي المدح والغزل.

ومن الأمثلة الأخرى التي اقتصر فيها الوشاح على توظيف الصفة المشبَّهة، قول ابن سهل من موشحة (سقى الهوى)[(2)]:

عَيْــــنِي بِــــهِ لِلْبُكَــا **غَــــدِيرُ**	رَوْضَــتُهُ وَجْهُــهُ **الجَمِيــــلْ**
بَاعُ سُــــلُوِّي بِــــهِ **قَــــصِيرُ**	لَكِــنَّ لَيْلِــي بِــهِ **طَوِيــــلْ**

استخدم الوشاح هنا الصفة المشبَّهة بكثرة، واختار لها أكثر المواقع تأثيرًا وجذبًا للمتلقي، إضافة إلى مجيئها على صيغة واحدة، هي صيغة(فعيل)، وبتكرار تركيبها الصوتي والوزني، وَسَمَتْ الأغصان "بالتَّرجيع والمعاودة التي تُمثِّل إحدى خصائص الإيقاع"[(3)]، فضلاً عن دلالتها التي تدور في حقلٍ واحد، نتجت في بعض الأحيان عن الطباق والتضاد، كقوله(قصير، طويل)، وهو ما عمَّق من الدَّلالة على قلق الوشاح وحزنه واشتياقه.

اسم المفعول: هو"صفة تُؤخذ من الفعل المجهول، للدلالة على حدثٍ وقع على الموصوف بها على وجه الحدوث والتجدُّد، لا الثبوت والدَّوام، كمكتوب وممرور به ومُكرَم ومنطلَق به"[(4)]

ويُبنى اِسم المفعول من الثلاثي المجرَّد على وزن(مفعول): كمنصور ومخذول وموعود....إلخ.

ويُبنى من غيره على لفظ مضارعه المجهول، بإبدال حرف المضارعة ميمًا مضمومة، وفتح ما قبل الآخر: كمحترَم ومستغفَر...[(5)].وأبنية اِسم المفعول الواردة في الموشحات المدروسة اِقتصَرَت في الغالب على بناءٍ واحد هو (مفعول)، ومن نماذجه قول ابن سهل من موشحة(ليل الهوى يقظان)[(6)]:

يَــــــسُومُنِي **مَقْلُــــــوبْ**	بِــسَوْمِ مَــا يَــسْبِي القُلُــوبْ
ذَاكَ اللَّمَــــــى **المَطْلُــــــوبْ**	لاَ مَـا ادَّعَـى صَبْرُ الكَـذُوبْ
يَا ظَالِمًــــــا **مَحْبُــــــوبْ**	يَا مُــذْنِبًا حُلْــوَ الــذُّنُوبْ

والمتأمِّل لهذه الأغصان يجد أنَّ الوشاح وظَّف صيغة(مفعول)، في كلٍّ من (مقلوب، المطلوب، محبوب)، وهي تدلُّ على صفة من وقع عليه الفعل، وهو هنا الحبيب، الذي اتَّصف بتلك الصفات، فهو المقلوب والمطلوب والمحبوب، وزاد من تعزيز هذه الدلالات أن جمع الوشاح بينها وبين صيغة اسم الفاعل، في قوله (ظالما)

(1) عبد الحليم حسين الهروط: موشحات لسان الدين ابن الخطيب(دراسة وجمع)، ص:51.
(2) الديوان، ص:319.
(3) سمير سحيمي: الإيقاع في شعر نزار قباني: ص:140.
(4) مصطفى غلاييني: جامع الدروس العربية، ص:182.
(5) يُنظر: المرجع نفسه، ص:182.
(6) الديوان، ص:296.

و(مذنِبا)، ليُصبح المعنى بذلك أكثر عمقا وجذبا للمستمع، فالحبيب محبوب حتى وإن كان ظالما، والحبيب أحلى حتى وإن كان مُذْنِبًا، وعزّز ذلك أيضًا استقرار تلك الصيغ في مكانٍ واحد من الأغصان كما هو موضَّح.
ومن توظيف هذه الصيغة أيضًا، قول ابن زهر من موشحة(هل ينفع)[1]:

مَــــنْ لِي **بِمَغْــــضُوبَةِ** البَنَـــانِ   **مَمْــــشُوقَةُ** القَــدِّ وَالــدَّلاَلْ

ويقول من موشحة(فتق)[2] في أقفالها الأخيرة:

غُـصْنِيُّ القَـدِّ **مَهْـضُومُ** الوِشَـاحْ   مَـادِرِيُّ الوَصْـلِ طَـائِيُّ الـسَّمَاحْ

و: **مُـسْتَطَارُ** العَقْـلِ **مَقْـصُوصُ** الجَنَـاحْ   مَـا عَلَيْـهِ فِي هَـوَاهُ مِـنْ جُنَـاحْ

و: طَرَقَــتْ وَاللَّيْــلُ **مَمْــدُودُ** الجَنَــاحْ   مَرْحَبًـا بِالـشَّمْسِ مِنْ غَـيْرِ صَبَاحْ

من خلال التأمُّل هنا في طريقة توظيف ابن زهر لصيغة (مفعول)، نجده -وهو في سياق الوصف- يُركّز على جعلها صفات تقع على حبيبته، ولهذا السبب جاء بها في المثال الأوّل على صيغة التأنيث في قوله (مغضوبة) و(ممشوقة)، وفي المثال الثاني نجده يجمع بين نوعين من هذه الصيغة: الأولى من الفعل الثلاثي(مفعول) في قوله(مهضوم، مقصوص، ممدود) والثانية من الفعل غير الثلاثي في قوله(مستطَار)، وقد زاد من وقع هذه الصيغ وتأثيرها، مجيئها في سياق التّوازي الذي تنتظم من خلاله عناصر المثالين، والقائم في الغالب على مركّب إضافي، تأخذ صيغة اسم المفعول مكان المضاف منه، وذلك وفق الشكل التالي:

مغضوبة البنان=**ممشوقة** القدّ=غصنيّ القدّ=**مهضوم** الوشاح=ماديّ الوصل=طائيّ السماح=**مستطار** العقل=**مقصوص** الجناح=**ممدود** الجناح= مركّب إضافي.

وبهذا الشكل جمع الوشاح بين تأثير أسلوب التّوازي، وما به من تماثل وتوازن في العناصر الصوتية، وتوظيفه المكرَّر لصيغة اسم المفعول، والتي حصرها في معنى واحد يصف من خلاله حبيبته، وبهذا التظافر بين الجانب الصوتي والجانب الدلالي استطاع الوشاح أن يُكسب البنية الإيقاعية عامّةً، نسقًا عاليًا من الثراء والانسجام والتأثير.

وفي بعض الأحيان يجمع الوشاح بين اسم المفعول واسم الفاعل في الغصن الواحد أو السمط الواحد، كقول ابن سهل من موشحة(هل درى)[3]:

أَجْتَــنِي اللَّــذَاتِ **مَكْلُــومَ** الجَــوَى   وَالتِـذَاذِي مِـنْ حَبِيـبِي بِالفِكَـرْ

وَإِذَا أَشْــكُو بِوِجْـــدِي بَـــسَمَا   كَــالرُّبَى **وَالعَــارِضِ المُنْــبَجِسِ**

---

(1) عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج2، ص:73.

(2) نفح الطيب، ج2، ص:252.

(3) الديوان، ص:283.

ويقول فيها أيضا:

فَـــاحِمُ اللِّمَّـــةِ **مَعْـــسُولُ** اللَّمَـــى	**سَـــاحِرُ** الغُـنْجِ شَـهِيُّ اللَّعَـسِ
حُـسْنُهُ يَتْلُـو الـضُحَى **مُبْتَــسِمَا**	وَهْـوَ مِـنْ إِعْرَاضِـهِ فِي عَـبَسِ
أَيُّهَـا **الـسَّائِلُ** عَـنْ جُرْمِـي لَدَيْـهْ	لِي جَـزَاءُ الـذَّنْبِ وَهْـوَ **المُـذْنِبُ**

والقارئ لهذين المثالين يقف على مدى الثراء والتنوُّع الذي شكَّلته تلك الصيغ، فصيغة اسم الفاعل التي جاءت أحيانًا من الفعل الثلاثي مع التعريف بالألف واللام، في قوله:(العارض، السائل)، أو من دون تعريفها بالألف واللام في قوله:(فاحم، ساحر)، وأحيانا جاءت من الفعل غير الثلاثي مع التعريف بالألف واللاَّم أيضًا، في قوله (المنبجس، المذنب)، أو من دون تعريفها بالألف واللام، في قوله(مبتسما)، إضافة إلى صيغة اسم المفعول في قوله(مكلوم، معسول)، وهي كلُّها صيغٌ وظَّفها الوشاح خدمةً للجانب الإيقاعي كما هو ظاهر بشكل جليّ، وخدمة في الوقت نفسه للمعنى الذي اتَّسم ببساطته، لأنَّه في مجموعه وصفٌ لمحاسن وصفات الحبيب، أو عتاب عليه، أو وصف لمشاعر الوشاح.

وقريب من هذا الجمع أيضًا قول ابن الخطيب من موشحة(جادك الغيث)[1]:

قَـدْ تَـسَاوَى **مُحْـسِنٌ** أَوْ **مُـذْنِبٌ**	فِي هَـوَاهُ بَـيْنَ وَعْـدٍ وَوَعِيـدْ
سَـاحِرُ المقْلَـةِ **مَعْـسُولُ** اللَّمَـى	جَـالَ فِي الـنَّفْسِ مَجَـالَ الـنَّفَسِ
سَـدَّدَ الـسَّهْمَ وَسَمَّـى وَرَمَـى	فَفُـؤَادِي نُهْبَـةُ **المُفْـتَرِسِ**

صيغ المبالغة: هي "ألفاظٌ تدلُّ على ما يدلُّ عليه اسم الفاعل مع إفادة معنى التَّكثير، (كعلاَّمَة) أي عالمٌ كثير العلم"[2]، وأشهر أوزانها: فعّال كقولك (جبّار)، ومِفعال كقولك(مِفضال)، وفعِّيل كقولك(صدّيق)، وفعُول كقولك(جهول)،....وغيرها كثير[3].

وورود هذا النَّوع من الصيغ كان قليلاً مقارنةً بسابقيه، وأكثرها استعمالاً هو صيغة(فَعُول) و(فعَّال)، ومن نماذجهما قول ابن زهر من موشحة(قلب مدلّه)[4]:

وَيَا **نَصُوحُ**	أَهْدَى إِلَيْكَ **المَلُومُ**	أُذُنًا صَمَّا

أو كقوله فيها أيضًا، وقد جمع بين صيغة(فعول) والصفة المشبّهة(فعيل):

وَيَا **عَذُولُ**	أَلَيْسَ تَمْلِكُ فَاكَا	انْتَهِ عَنِّي
وَيَا **بَخِيلُ**	إِلَي أَبَحْت لَمَاكَا	جُود مُمْتَنِّ

[1] نفح الطيب، ج7، ص:11.
[2] جرجي شاهين عطيه: سلم اللسان في الصرف والنحو والبيان، دار ريحاني للطباعة والنشر، ط4، بيروت، د.ت، ص:50
[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص:50.
[4] جيش التوشيح، ص:207.

ومن النَّماذج التي وردت فيها صيغة المبالغة(فعَّال)، قول ابن سهل من موشحة(لزهرة البستان)[1]:

اِشْرَبْ عَلَى الأَلْحَانْ　　مِنْ كَفِّ **مَيَّاسٍ**　　مُنَعَّمْ
قَدْ أَسْكَرَ النَّدْمَانْ　　بِاللَّحْظِ وَالكَاسِ　　وَالمَبْسَمْ
مُعَطَّرُ الأَرْدَانْ　　ذَكِيُّ الأَنْفَاسِ　　عَذْبُ الفَمْ
لَيْسَ مِنَ السُّلْوَانْ　　عَنْ حُسْنِهِ **الفَتَّانْ**　　قَلْبِي قَرِيحْ
وَهَا مُغَطَّى الأَشْجَانْ　　بِأَدْمُعِ الأَجْفَانْ　　بَادٍ صَرِيحْ
كَــــمْ لِلرِّضَــــا أَرْتَاحْ　　وَكَــــمْ مِــــنِ اسْتِرْسَــــالْ
مَــــنْ مُنْــــصِفُ الأَرْوَاحْ　　مِــــنْ لَحْظِــــكَ **القَتَّــــالْ**

جمع الوشاح في هذه الأغصان والأسماط، عددًا كبيرًا من الصيغ، فإلى جانب صيغة المبالغة(فعَّال) في قوله (ميّاس، الفتّان، القتّال)، نجد اسم المفعول في قوله(منعّم، معطّر، عذب، مغطّى)، ونجد الصفة المشبَّهة في قوله (ذكيّ، قريح، صريح)، كما نجد اسم الفاعل في قوله (منصف)، وسنقتصر على شرح صيغة المبالغة فقط لتقدُّم شرح الصيغ الأخرى، فقد لجأ الوشاح هنا إلى توظيف صيغة (فعَّال) تحقيقًا لمعنى المبالغة، حين أراد أن يُصوِّر مشهد شرب الخمر على وقع الألحان، بعد أن حَمَلَهُ الساقي بكفِّه، وهو مُخْتَال مُتَبَخْتِرٍ وقد بالغ في ذلك التَّبَخْتُر وقد عبَّرَ عن ذلك بقوله (ميّاس)، كما وظَّفها حين أراد أن يُصوِّر شدَّة افتتانه بحسن جماله الفتَّان، ونظرة عينيه القتَّالة والتي جاء بها مبالغة أيضًا في التعبير عن القتل.

وقد تكون هذه الأغصان والأسماط أفضل مثال يُصوِّر لنا استغلال الوشاحين، للطاقات الصوتية الموجودة في تلك الصيغ الصرفية، بما تتميَّز به من مدٍّ في الصوت؛ لاشتمالها على حروف المد(الألف) في اِسم الفاعل وصيغ المبالغة، و(الياء) في الصفة المشبَّهة، و(الواو) في اِسم المفعول، فضلًا عمَّا تحمله من دلالات مختلفة أيضًا، بين من يقوم بالفعل، ومن يقع عليه الفعل، ومن يوصف بصفة ذلك الفعل، وأحيانًا الإكثار من القيام بالفعل، وكلُّ هذا يتماشى مع الغرض الذي وردت فيه، والذي كان في غالبه مدح أو غزل، يقوم على سرد صفات الممدوح أو المحبوب، أو عتاب وألم وتحسُّر وغيرها من المشاعر التي تُعبِّر عن حزن الوشاح وعذابه.

وعلى هذا الأساس كانت عناية الوشاحين الثلاثة بصياغة تراكيب جملهم الشعرية؛ بما يُساهم في إثراء البنية الإيقاعية للموشحة، وبما يُظهر إمكاناتهم اللغوية وقدرتهم على التفنّن في توظيفها بأساليب متنوعة، بدءًا من اختيارهم للجمل القصيرة والمتوسطة في الغالب، وهو ما يتماشى مع طبيعة شكل الموشحة، الذي يقوم في كثير من الأحيان على الأشطر القصيرة، كما يتماشى والموضوع الذي تعبّر عنه والذي كان سطحيا في الغالب أيضا. إلى توظيفهم المكثّف لظاهرة التوازي التي هَيْكَلَت الموشحات بجملٍ متساوية، ساهمت في تعزيز الإيقاع وتكثيفه؛ بما

[1] الديوان، ص:342.

وفّرته من تناسق وانسجام بين المفردات اللّغوية المكوّنة للجمل الشعرية، بالإضافة إلى توظيفهم لمختلف الأساليب الإنشائية، والتقديم والتأخير، والصيغ الصرفية، بل إنّنا وجدنا الوشاحين قد جمعوا بين هذه الأنواع المختلفة في السمط أو الغصن الواحد؛ ممّا دعّم البنية الإيقاعية في الموشحة وجعلها أكثر كثافة.

الخاتمة

الخاتمة:

وصلنا إلى خاتمة البحث لنقف وقفة استرجاع لأهمّ النتائج التي توصّلت إليها الدراسة، من خلال تضافر فصولها:

– وضّح الفصل التمهيدي أنّ الموشحة تُبنى على هيكل خاص له مصطلحات عديدة منها: المطلع والقفل والدور والسمط والغصن والخرجة.

– يُعدّ أصل الموشحة موضع خلاف بين الباحثين العرب والمستشرقين الإسبان، وقد انقسموا إزاء هذه المسألة إلى ثلاثة فرق: فريق نادى بمشرقية الموشحات وامتدادها لفنون المسمطات، وفريق نادى بأندلسيتها، معتبرا أنّها وليدة ظروف بيئية واجتماعية واقتصادية وثقافية، وفريق آخر نادى بأعجميتها وردّها إلى أصول إسبانية أو فرنسية ...ولكنّ الأدلّة والاثباتات التي استند إليها كل فريق لا تدع مجالا للشك حول عروبة هذا الفن وأندلسيته، وقد جاء تلبية لحاجة الأندلسيين الفنية للغناء والموسيقى ومجالس اللّهو، ولهذا السبب نجدها – وإن تطرّقت للأغراض الأخرى كالمدح والرثاء والتصوّف– تنظم في الغالب في غرض الغزل والخمر والطبيعة.

–كشف الفصل الأوّل عن تركيز الوشاحين في موشحاتهم على الشكل بالدرجة الأولى، فتفنّنوا في اختيار أشكال موشحاتهم، بما يتماشى ورغبتهم في التجديد، ولذلك استغلّوا أنواع البيت الشعري المختلفة؛ من تام ومجزوء ومشطور ومنهوك، وجمعوا بينها في الموشحة الواحدة، ليُخرجوا بذلك موشحاتهم عن مشابهة أوزان الشعر العمودي، من خلال المجيء ببعض الأشطر أطول من البعض الآخر، أو من خلال جعل الأقفال على نظام الشطرين والأدوار على شطر واحد، أو إضافة تفعيلة في بداية الوزن فيُسمى الموشح المرؤوس، أو إضافتها في نهايته فيُسمى الموشح المذيّل، أو إضافتهما مع بعض فيُسمى الموشح المجنح، وقد وردت هذه الأنواع جميعا في مدوّنة البحث، إلاّ أنّ الغالب على شكل موشحات ابن الخطيب وابن سهل؛ ما كان على نظام الشطرين دون الالتزام بتساوي الطول فيهما، والغالب على شكل موشحات ابن زهر؛ ما جاء في الأقفال على شطرين أمّا الأدوار فعلى شطر واحد.

– انسحب هذا التوزيع الجديد لتفعيلات البيت الشعري على الأوزان الشعرية، ويُمكن التمييز فيها بين نوعين: موشحات أحادية البحر، وموشحات متنوعة البحر، وكِلا النوعين ورد عند ابن زهر وابن سهل، مع ميلهم إلى الموشحات الأحادية البحر، أمّا ابن الخطيب فقد جاءت كلّ موشحاته على بحر واحد، كما وظّفوا مختلف البحور الشعرية، وفي مقدّمتها بحر البسيط عند ابن زهر وابن سهل، وبحر الخفيف عند ابن الخطيب.

– نوّع الوشاحون الثلاثة في اختيار عدد الأقفال والأدوار وما يتخلّلهما من أسماط وأغصان، لكنّ الغالب على موشحات ابن زهر ما كان مكوّنا من ستة أقفال وخمسة أدوار، والقفل مكوّن من سمط واحد والدور مكوّن من ثلاثة أغصان. والغالب على موشحات ابن سهل ما كان مكوّنا أيضا من ستة أقفال وخمسة أدوار، لكنّ القفل مكوّن من سمطين والدور مكوّن من ثلاثة أغصان. أمّا ابن الخطيب فقد نوّع في عدد أقفاله وأدواره من

موشحة إلى أخرى، مع ملاحظة أنّها وصلت عنده إلى أحد عشر قفلا وعشرة أدوار، والقفل مكوّن من سمطين والدور من ثلاثة أغصان.

-استغلّ الوشاحون الثلاثة أنواع الزّحاف والعلّة في تطويع الوزن الشعري، بما يتماشى والشكل الذي اختاروه لموشحاتهم، فنجدهم قد التزموا تارة بقواعد الزحاف المعروفة في علم العروض العربي، ومن ذلك إكثارهم من توظيف زحاف الخبن والطي وعلّة التذييل والقطع والحذّ... وغيرها ممّا هو جائز ومستحسن في البحور الشعرية، وفي المقابل نجدهم قد توسّعوا في إدخال تغييرات لا عهد للشعر العربي بها، من بينها: بناء الموشحة على أصل مزاحف ثم إدخال نوع من أنواع الزحاف المعروفة عليه، وقد وجدنا هذا النوع المستحدث عند الوشاحين الثالثة، بالإضافة إلى بناء الموشحة على التفعيلات المزاحفة أكثر من الصحيحة، والجمع بين الأعاريض والأضرب المختلفة في الموشحة الواحدة، وهو أيضا مما لم يرد مثله في الشعر العمودي الذي يلتزم بعلّة واحدة في جميع أبيات القصيدة، كما وجدنا أيضا استعمالهم ما كان أصله علّة موضع الزحاف، ومن ذلك استعمال ابن سهل لعلّة الكسف في بداية الوزن الشعري...إلى غير ذلك من الأنواع المستحدثة التي أتاحت لهم فرصا أكبر من التوليد والتنويع في ضبط وزن الموشحة.

- اهتمّ الوشاحون الثلاثة بعنصر القافية في الموشح، والذي كسر رتابة القافية الموحّدة في القصيدة العمودية، وبعد بحث هذا الجانب في جميع موشحاتهم تبيّن أنّ هناك أساليب متنوعة في نظام التقفية، تختلف بساطة وتعقيدا من وشاح إلى آخر ومن موشحة إلى أخرى، ففي حين اختار ابن الخطيب الأسلوب المحبوب عند الوشاحين عامة، والذي يأتي فيه بقافيتين اثنتين أقفالا وأدوارا: الأولى تأتي في نهاية الأشطر الأولى، والثانية تأتي في نهاية الأشطر الثانية. نجد ابن زهر يميل إلى أكثر الأشكال بساطة، فيأتي في الأقفال بقافية واحدة وفي الأدوار بقافية واحدة أيضا، أمّا ابن سهل فقد كان أكثر تنويعا من سابقيه، وكان يميل إلى مجيء الأقفال على ثلاث قوافي، والأدوار على قافيتين. وقد أعانت هذه الأساليب على إبراز الإيقاع وتعزيزه، خاصة وأنّها جاءت متنوعة من حيث الكمّ الصوتي، فشملت قافية المتواتر والمترادف والمتدارك والمتراكب، ومتنوعة أيضا من حيث الإطلاق والتقييد، وإن كانت القافية المطلقة أكثر حضورا، أومن حيث الردف والتأسيس، واستغلال الطاقات الكامنة في الأصوات، متبعين في ذلك أسلوب الشعراء القدامى؛ فاستغلوا ما فيها من جودة وسهولة ووضوح، وتحاشوا النظم على ما فيها من نفور أو ثقل أو إجهاد، مركزين على أصوات المد بدرجة كبيرة؛ سواء كان هذا المدّ ناتجا عن القوافي المطلقة أو المردفة أو المؤسسة، وكلّ هذه الأساليب عمد إليها كلّ من ابن زهر وابن سهل وابن الخطيب؛ زيادة في الإيقاع وإبرازا لجماليات القافية في الموشحة.

- للخرجة ثلاثة أنواع: فصيحة وعامية وأعجمية، إلاّ أنّ موشحات كلّ من ابن زهر وابن سهل وابن الخطيب قد اقتصرت على النوع الاوّل والثاني، أمّا الخرجات الأعجمية فلم يكن لها أيّ حضور في مدوّنة البحث، مع ملاحظة أنّ الموشحات الفصيحة كانت حاضرة عند ابن زهر وابن الخطيب بنسبة تفوق الموشحات العامية، أمّا ابن سهل فقد مال إلى توظيف الخرجات العامية، كما وضّح البحث أساليب الوشاحين الثالثة في التمهيد

لخرجاتهم، فجاء متنوّعا، وفي صور متباينة، وعلى ألسنة مختلفة، وأكثر ما جاء منها كان على لسان الوشاح نفسه، مستعملا أفعال متنوعة أكثرها الفعل قال ومشتقاته والفعل غنى ومشتقاته. كما ارتبط بالخرجة ظاهرة فنية متميّزة وهي استعارة الخرجات والمطالع؛ سواء من الموشحات أو حتّى من القصيد، ووجدنا هذه الظاهرة بكثرة عند ابن الخطيب، الذي وظّفها من باب التظرّف والإعجاب بنماذج سابقة أو الرغبة في التفوّق عليها فنيّا، وبهذا الشكل شكّلت الخرجة زينة أخرى متميّزة تأتي في خاتمة الموشحة.

– انتقل البحث من طبيعة البنية العروضية للموشحات، إلى طبيعة تشكُّل البنى الأسلوبية، على المستوى الإيقاعي المنبثِّ في داخل اللُّغة الشعرية، مركّزا على مختلف ضروب التكرار، الذي يُعدّ من الأساليب التي شاع استخدامها في الموشحات الأندلسية، فنجد الوشاحين قد وظّفوه بطرائق متنوعة وجعلوه ظاهرة بارزة في موشحاته بدءً من أصغر جزئية يُمكن تكرارها وهي الأصوات، فاستفاد الوشاحون الثلاثة من أهمية الكثافة الصوتية وأثرها في تشكيل الإيقاع، من خلال تردُّد بعض الأصوات بشكل بارز، فنجد الأصوات المجهورة أكثر حضورا من الأصوات المهموسة، ونجد(اللام والميم والنون) في المرتبة الأولى من هذا الحضور، وهو ما أعطى الموشحات وضوحا سمعيا وخفّة وسلاسة وسهولة في النطق، ناشئة من خصائص تلك الأصوات، بالإضافة إلى عنايتهم البالغة بالصوائت، واستغلال ما بها من طاقاتٍ صوتية عالية، وبخاصة الفتحة من الحركات القصيرة، والألف من الحركات الطويلة. وقد انسحب هذا البحث عن الخفة والوضوح، على التشكيل المقطعي للموشحات فنجد الوشاحين كانوا يختارون من المقاطع ما يتماشى والذَّوق العربي الأصيل؛ ولهذا لم يخرجوا في توظيفهم لها عن الأنواع الأكثر دورانا في الشعر العربي، وهي المقطع القصير المفتوح، والمقطع المتوسّط بنوعيه: المفتوح والمغلق.

– من الظواهر البارزة أيضا في موشحات ابن زهر وابن سهل وابن الخطيب، ظاهرة تكرار الألفاظ؛ إذ فَطَنَ الوشاحون الثلاثة إلى هذه الوظيفة الحسَّاسة للتِّكرار اللَّفظي، فأخْضَعُوه للتَّجريب والتَّجديد، وراحوا يَسْتَثْرِفُون طاقاته، ويكيِّفونه إلى طبيعة تجاربهم الشعرية الثرية، فتعدَّدت مستوياته وتنوَّعت؛ من جناس وطباق وتصدير وتذييل ومجاورة وتطريز، فنجدهم يتفنّنون في الصنعة اللفظية، ويجمعون بين أشكالها المختلفة في الغصن الواحد أو السمط الواحد زيادة في التكثيف الإيقاعي، وتحقيقا للطرافة والزخرفة والزينة التي تطلَّبها ذوق العصر.

– تفنّن الوشاحون أيضا في توظيف الجمل وفق أشكالها المختلفة، مع الميل إلى توظيف الجمل القصيرة والمتوسطة بما يتماشى والموضوع الذي تُعبِّر عنه الموشحة، وطبيعة الهيكل الذي نُظمت عليه الموشحة، إضافة إلى رغبة الوشاح في إظهار إمكاناته اللُّغوية وتمكُّنه من لغته وقدرته على التفنُّن في تشكيلها، بالشكل الذي يضمن له استمرار التواصل والتفاعل بينه وبين المتلقي.

– كما لعبت ظاهرة التوازي دورا هاما في إثراء البنية الإيقاعية التي تزخر بها الموشحات، والتي تميّزت بثرائها وتنوّعها على المستويين الأفقي والرأسي، والذي هَيْكَلَ الموشحات بجملٍ متساوية ومتنوِّعة، عملت على تعزيز وإثراء البنية الإيقاعية في الموشحات؛ بما وفَّرته من تناسق وانسجام بين الإطار الصوتي الذي تشغله والدلالة العامة، وقد عزّز هذا الدور أيضا توظيف الوشاحين لمختلف الأساليب الخبرية والإنشائية إضافة

إلى أسلوب التقديم والتأخير، بما تميّزت به من تنوع وتكثيف في آن واحد، والقارئ للموشحات يلمس تفنُّن الوشاحين في طريقة صياغة العبارات، وتوظيف مختلف الأساليب بما يُوفّر لها قدرا أكبر من الجمالية والتأثير.

وبناء على كلّ ما تقدّم ذكره يُمكننا القول أنّ الموشحة قد تحرّرت فعلاً من ذلك الانتظام الرتيب للتفعيلات الخليلية وللقافية الموحّدة في كافة أبيات القصيدة، ولكّنها في المقابل خلقت نسقا معيّنا وفرضت بدلا من الوزن أوزانا ومن القافية قوافي، وفق نظام محدّد ضَمَنَ للموشحة ذلك الانتظام الذي أشرنا إليه في البداية، والذي عمل الوشاحون على تعزيزه بتكثيفٍ لمختلف العناصر الإيقاعية الكامنة وراءه.

الملحقات

ملحق 1: فهرس موشحات ابن زهر الحفيد

الرقم	الوشاح	الموشحة	الوزن الشعري	الخرجة	رقم الصفحة
1	ابن زهر	حسب الخليج	الرجز	فصيحة	الصفحة 12
2	=	هل لقلبي	الخفيف	فصيحة	الصفحة 50
3	=	يا من تعاطينا	المديد+الكامل	عامية	الصفحة 70
4	=	حيّ الوجوه الملاحا	المجتث	فصيحة	الصفحة 49
5	=	أيّها الساقي	الرمل	فصيحة	الصفحة 60
6	=	يا صاحبيّ	المديد+الكامل	عامية	الصفحة 10
7	=	قلب مدلّه	البسيط	فصيحة	الصفحة 42
8	=	كلّ له هواك يطيب	المنسرح	عامية	الصفحة 111
9	=	هل للعزا فيك سبيل	الرجز	فصيحة	الصفحة 56
10	=	صادني	المقتضب+المديد	عامية	الصفحة 201
11	=	يوم الفراق	المنسرح	عامية	الصفحة 205
12	=	هات ابنة العنب	البسيط	فصيحة	الصفحة 55
13	=	ما للمولّه	البسيط	فصيحة	الصفحة 49/42
14	=	قلبي من الحبّ	البسيط	فصيحة	الصفحة 147/54
15	=	جنت مقل الغزلان	المقتضب	عامية	الصفحة 57
16	=	لأتبعنّ الهوى	البسيط	عامية	الصفحة 111/55
17	=	سلّم الأمر للقضا	الخفيف	فصيحة	الصفحة 58
18	=	فُتِق	الرمل	فصيحة	الصفحة 21
19	=	زعمت أنفاسي	المديد	عامية	الصفحة 60
20	=	شمس قارنت	المقتضب	فصيحة	الصفحة 57
21	=	سَدَلْنَ	المتقارب	فصيحة	الصفحة 78/62
22	=	هل ينفع	البسيط	عامية	الصفحة 49
23	=	بِأَبِي مَنْ	المديد	وردت ناقصة	الصفحة 26
24	=	نبّه الصبح	الخفيف	وردت ناقصة	الصفحة 199

ملحق2: فهرس موشحات ابن سهل الإسرائيلي

الرقم	الوشاح	الموشحة	الوزن الشعري	الخرجة	رقم الصفحة
1	ابن سهل	هل درى	الرمل	فصيحة	الصفحة 134
2	=	من منصفي	البسيط	فصيحة	الصفحة 203
3	=	مالي...معين	الرجز	فصيحة	الصفحة 56
4	=	يا لحظات للفتن	الرجز	عامية	الصفحة 84
5	=	ليل الهوى يقظان	الرجز+البسيط	عامية	الصفحة 171/50
6	=	هل يُلحى	المقتضب	عامية	الصفحة 76
7	=	كم أعيا	المقتضب	عامية	الصفحة 73
8	=	أجذوة تُشعل	الرجز	عامية	الصفحة 56
9	=	شكا بالعتب	الهزج	فصيحة	الصفحة 62
10	=	عميدٌ أصيب	المقتضب	عامية	الصفحة 160
11	=	رحّب بضيف الأنس	السريع	فصيحة	الصفحة 109
12	=	سار بصبري	البسيط	فصيحة	الصفحة 158/54
13	=	روض نضير	المنسرح	عامية	الصفحة 61
14	=	سقى الهوى	البسيط	عامية	الصفحة 71
15	=	نعيمي..أن تشقى	المقتضب+الرجز	فصيحة	الصفحة 63
16	=	هل الأسى واقيه	البسيط+الرجز	فصيحة	الصفحة 95
17	=	زهر الآمال	المقتضب+البسيط	فصيحة	الصفحة 64
18	=	خُذها عقارين	المجتث+المتدارك	عامية	الصفحة 163
19	=	طيف ألم	الرجز+المجتث	عامية	الصفحة 111/63
20	=	يا ناصحا	البسيط	عامية	الصفحة 147/54
21	=	أهدى نسيم الصباح	المجتث	وردت ناقصة	الصفحة 61
22	=	عين الظباء	المقتضب	عامية	الصفحة 72
23	=	لزهرة البستان	البسيط	وردت ناقصة	الصفحة 214/180
24	=	باكر إلى اللّذة	السريع	فصيحة	الصفحة 50

ملحق3: فهرس موشحات لسان الدين ابن الخطيب

الرقم	الوشاح	الموشحة	الوزن الشعري	الخرجة	رقم الصفحة
1	ابن الخطيب	ربّ ليلٍ	الخفيف	فصيحة	الصفحة 58
2	=	قد قامت الحجّه	البسيط	فصيحة	الصفحة 51
3	=	يا حادي الجمال	الرجز	فصيحة	الصفحة 186/149
4	=	زمن الأنس	الخفيف	فصيحة	الصفحة 71
5	=	كم ليوم الفراق	الخفيف	فصيحة	الصفحة 82
6	=	قد حرّك الجلجل	السريع	فصيحة	الصفحة 60
7	=	جادك الغيث	الرمل	فصيحة	الصفحة 134/60
8	=	يا ليت شعري	السريع	عامية	الصفحة 167/51
9	=	اسقياني	الخفيف	عامية	الصفحة 171
10	=	طائر القلب	الخفيف	فصيحة	الصفحة 109/59

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.**

❖ **المصادر والمراجع العربية:**

1 ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط1، دار القلم العربي، سوريا- حلب، 1997م.

2 ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ب، 1952م.

3 = : الأصوات اللغوية، د.ط، مكتبة نهضة مصر، مصر، د.ت.

4 الأبشيهي: المستطرف في كلّ فنّ مستظرف، تح: إبراهيم صالح، ط1، دار صادر، بيروت، 1999م.

5 إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، ط2، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1997م.

6 أحمد الشايب: الأسلوب(دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية، ط8، القاهرة، 1991م.

7 أحمد شوقي، الديوان، دار العودة، بيروت، 1988م.

8 أحمد ضيف: بلاغة العرب في الاندلس، ط2، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، 1998م.

9 أحمد كشك: الزحاف والعلّة(رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع)، د.ط، دار غريب، د.ب، د.ت.

10 أحمد مختار عمر وآخرون: النحو الأساسي، منشورات ذات السلاسل، ط4، الكويت، 1994م.

11 أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، د.ط، بغداد، 1987م.

12 = : معجم النقد العربي القديم، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989م.

13 آزاد محمّد كريم الباجلاني: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي(عصري الخلافة والطوائف)، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، 2013م.

14 إسماعيل بن حمّاد الجوهري: الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، 1990م.

15 ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمّد شرف، د.ط، د.ب، د.ت.

16 ابن أبي أصيبعة: عيون الأنباء في طبقات الأطباء، تح: امرؤ القيس بن الطحان، ط1، المطبعة الوهبية، د.ب، 1882م.

17 آمال منصور: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة (دراسة في أغاني مهيار الدمشقي)، ط1، عالم الكتب الحديث، الاردن، 2007م.

18 إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991م.

19 = : موسوعة علوم اللغة العربية، ط1، دار الكتب العلمية ،بيروت-لبنان ، 2006م.

20 انطوان محسن القوّال: الموشحات الأندلسية، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، 2003م.

21 إيليا أبو ماضي: الديوان، دار العودة، د.ط، بيروت، د.ت.

22 أيمن اللبدي: الموسيقا الداخلية في النص الأدبي وأزمة قصيدة النثر العربية، د.ط، د.ب، 2004م.

23 ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، د.ط، دار الثقافة، لبنان، 1997م.

24 بطرس البستاني: أدباء العرب في الأندلس، د.ط، دار نظير عبود، د.ب، د.ت.

25 ثائر العذاري: التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة(من الريادة إلى النضج)، ط1، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2010م.

26 جابر عصفور: مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)، ط5، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995م.

27 الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط7، القاهرة، 1998م.

28 جرجي شاهين عطيه: سلم اللسان في الصرف والنحو والبيان، دار ريحاني للطباعة والنشر، ط4، بيروت، د.ت.

29 جميل سلطان: الموشحات إرث الأندلس الثمين، د.ط، د.ب، 1953م.

30 أبي الحسن الششتري: الديوان، تح: علي سامي النشار، ط1، دار المعارف، الاسكندرية، 1960م.

31 حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، د.ط، أفريقيا الشرق، لبنان، 2001م.

32 حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية وعروضية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، د.ب، 1989م.

33 ابن حمديس: تح: إحسان عباس، دار صادر، د.ط، بيروت، د.ت.

34 حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ط1، دار الجيل، لبنان، 1986م.

35 الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح: الحسّاني حسن عبد الله، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994م.

36 الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة(المعاني والبيان والبديع)، دار الكتب العلمية، د.ط، بيروت، د.ت.

37 الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 2003م.

38 ابن خلدون: المقدمة، تح: خليل شحادة / سهيل زكار، د.ط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 2001م.

39 ابن دحية: المطرب من أشعار أهل المغرب، تح: إبراهيم الأبياري وآخرون، د.ط، دار العلم للجميع للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، د.ت.

40 رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر 1993م.

41 = : اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، د.ط، عنابة، 2006م.

42 رحمان غركان: مرايا المعنى الشعري (أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية)، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2012م.

43 ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت، 1981م.

44 ابن زمرك الأندلسي: الديوان، تح: مُحَمَّد توفيق النّيفر، ط1، دار المغرب الإسلامي، بيروت، 1997م.

45 ابن زيدون: الديوان، تح: علي عبد العظيم، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ب، د.ت.

46 السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، ط1، الرباط، 1980م.

47 سعد اسماعيل شلبي: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، ط2، مكتبة غريب، د.ب، د.ت.

48 أبو السعود سلامه أبو السعود: الإيقاع في الشعر العربي، د.ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2002م.

49 ابن سعيد المغربي: المغرب في حلى المغرب، تح: شوقي ضيف، ط4، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

50 سمير سحيمي: الإيقاع في شعر نزار قباني(من خلال ديوان "قصائد")، عالم الكتب الحديث، د.ط، الأردن، 2010م.

51 ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تح: جودة الركابي، د.ط، المطبعة الكاثوليكية، دمشق، 1949م.

52 ابن سهل الأندلسي: الديوان، تح: إحسان عباس، د.ط، دار صادر، بيروت، 1980م.

53 = : الديوان، تح: عمر فاروق الطبّاع، ط1، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 1998م.

54 = : الديوان، تح: يسري عبد الغني عبد الله، ط3، دار الكتب العلمية، لبنان، 2003م.

55 ابن سينا: الشفاء (الرياضيات، 3- جوامع علم الموسيقى)، تح: زكريا يوسف، د.ط، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1956م.

56 شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع، ط4، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.

57 شكري مُحَّد عياد: موسيقى الشعر العربي(مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، ط2، القاهرة، نوفمبر 1978م.

58 شمس الدين النّواجي: عقود اللآل في الموشحات والأزجال، تح: أحمد مُحَّد عطا، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 1999م.

59 صفاء خلوصي: علم القافية، د.ط، مطبعة المعارف، بغداد، 1963م.

60 = : فن التقطيع الشعري والقافية، ط5، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، 1977م.

61 صفي الدين الحلّي: الديوان، تح: كرم البستاني، د.ط، دار صادر، بيروت، د.ت.

62 صلاح فضل: شفرات النص(دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)، ط2، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، د.ب، 1995م.

63 صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري(دراسة تحليلية تطبيقية)، ط1، شركة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، 1997م.

64 ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط2، القاهرة، د.ت.

65 عبد الحليم حسين الهروط: موشحات لسان الدين ابن الخطيب(دراسة وجمع)، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان، 2006م.

66 عبد الحميد زاهيد: علم الأصوات وعلم الموسيقى(دراسة صوتية مقارنة)، ط1، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2010م.

67 عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، 1989م.

68 عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2003م.

69 عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمود مُحَّد شاكر، دار المدني، د.ط، جدّة، د.ت.

70 عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط5، القاهرة، 2004م.

71 عبد الله البهلول: المبالغة بين اللغة والخطاب(ديوان الخنساء أنموذجا)، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، ط1، د.ب، 2009م.

72 عبد الله الطيّب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2، دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم- السودان، 1992م.

73 عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة، 1992م.

74عبد الهادي عبد الله عطية: ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، د.ط، بستان المعرفة لطبع ونشر وتوزيع الكتب، د.ط، 2002م.
75عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، ط1، مكتبة ومطبعة الاشعاع الفنية، مصر، 1999م.
76عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، دار الرشيد، بيروت، 1987م.
77ابن عربي: الديوان، تح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1996م.
78عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.
79علي الجارم ومصطفى أمين: النحو الواضح في قواعد اللغة العربية للمرحلة الابتدائية، دار المعارف، د.ط، القاهرة، د.ت.
80علي مُحَّد سلامة: الأدب العربي في الأندلس(تطوره ، موضوعاته وأشهر أعلامه)، ط1، الدار العربية للموسوعات، بيروت، 1989م.
81علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993م.
82عيسى خليل محسن: أمراء الشعر الأندلسي، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، 2007م.
83أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: مُحَّد عبد المنعم خفاجي، د.ط، دار الكتب العلمية، لبنان، د.ت.
84فايز عارف القرعان: في بلاغة الضمير والتكرار (دراسات في النص العذري)، عالم الكتب الحديث،ط1، الأردن، 2010م.
85فوزية عبد الله العقيلي: الاتجاه البدوي في الشعر الأندلسي، مكتبة وهبة، ط1، القاهرة، 2012م.
86فوزي سعد عيسى: العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، د.ط، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1998م.
87فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الاسكندرية، 2007م.
88كمال أبو ديب: في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987م.
89كمال بشر: علم الأصوات، د.ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م.
90لسان الدين ابن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، تح: مُحَّد عبد الله عنان، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1977م.
91 = : جيش التوشيح، تح: هلال ناجي، د.ط، مطبعة المنار، تونس، د.ت.
92 = : الديوان، تح: مُحَّد مفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 1989م.

93 = : نُفاضة الجراب في عُلالة الاغتراب، تح: أحمد مختار العبادي، د.ط، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، د.ت.

94 مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان–بيروت، 1984م.

95 مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004م.

96 مُحَّد أحمد دقالي: الحنين في الشعر الأندلسي(القرن السابع الهجري)، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2008م.

97 مُحَّد الإفراني: المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل، تح: مُحَّد العُمَري، د.ط، المملكة المغربية، د.ب، 1997م.

98 مُحَّد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1999م.

99 = : الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، 1990م.

100 مُحَّد زكريا عناني: ديوان الموشحات الأندلسية (مستدرك يتضمن نصوصا تنشر لأوّل مرّة)، د.ط، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، د.ت.

101 = : الموشحات الأندلسية، د.ط، عالم المعرفة، الكويت، 1980م.

102 مُحَّد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، ط1، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012م.

103 مُحَّد عبد الرحمان عطا الله: التشكيل الموسيقي وأثره في إبداع الدلالة(ميمية المتنبي نموذجا)، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2011م.

104 مُحَّد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1995م.

105 مُحَّد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة في دواوين فاروق شوشة– إبراهيم أبو سنة– حسن طلب– رفعت سلام)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، الإسكندرية، 2008م.

106 مُحَّد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، د.ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م.

107 مُحَّد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني(دراسة صوتية وتركيبية)، دار هومة للطباعة والنشر والوزيع، د.ط، الجزائر، 2003م.

108 مُحَّد مصطفى أبو شوارب: إيقاع الشعر العربي (تطوره وتجديده)، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005م.

109 مُحَّد مفتاح: التشابه والاختلاف(نحو منهاجية شمولية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996م.

110 مُحَمَّد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، د.ط، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

111 مُحَمَّد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، د.ط، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981م.

112 محمود إبراهيم الضبع: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2003م.

113 محمود السّعران: علم اللغة (مقدّمة للقارئ العربي)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، د.ط، بيروت، د.ت.

114 محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة (دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية)، دار النشر للجامعات، ط2، القاهرة، 2011م.

115 محمود فاخوري: سفينة الشعراء، ط4، مكتبة دار الفلاح، د.ب، 1990م.

116 مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د.ط، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ت.

117 مصطفى السقا: المختار من الموشحات، د.ط، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1997م.

118 مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت.

119 مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ط1، مكتبة الإيمان، د.ب، 1997م.

120 مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، ط2، دار الثقافة، بيروت، 1974م.

121 مصطفى غلاييني: جامع الدروس العربية، تح: عبد المنعم خفاجه، منشورات المكتبة العصرية، ط28، بيروت، 1993م.

122 مقداد مُحَمَّد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، ط1، عمان، 2008م.

123 المقري: أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا وآخرون، د.ط، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1940م.

124 = : نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، د.ط، دار صادر، بيروت، 1988م.

125 ممدوح عبد الرحمان: التوليد العروضي (بحث في قدرة العربية وكفاءة الأوزان)، د.ط، دار العلوم، د.ب، د.ت.

126 ممدوح عبد الرحمان: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، د.ط، د.ب، 2006م.

127 ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، د.ط، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

128 منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام، منشأة المعارف الاسكندرية، ط3، الاسكندرية، 1997م.
129 نادية أحمد مسعد: الموسيقى الشعرية(قيم وإلهام وأصول)، د.ط، دار الكتب، د.ب، 1999م.
130 نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967م.
131 نعمان بوقرة: مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، 2008م.
132 نور الدين السدّ: الشعرية العربية (دراسة في التطوّر الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي)، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، د.ب، 2007م.
133 نور الهدى لوشن: علم الدلالة دراسةً وتطبيقًا، منشورات جامعة قاز يونس، ط1، بنغازي، 1995م.
134 ابن هشام الأنصاري المصري: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، منشورات المكتبة العصرية، د.ط، بيروت، د.ت.
135 يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري(قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين)، د.ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004م.
136 يونس شديفات: الموشحات الأندلسية(المصطلح والوزن والتأثير)، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان، 2008م.

❖ **المراجع المترجمة:**

1 إليزابت درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: مُحَّد إبراهيم الشوش، د.ط، منشورات مكتبة منيمنه، بيروت، 1961م.
2 إميليو غرسية غومس: الشعر الأندلسي خلاصة تاريخية، (كتاب ثلاث دراسات عن الشعر الاندلسي)، تر: محمود علي مكي، د.ط، المجلس الأعلى للثقافة، د.ب، 1999م.
3 آنخل جنثالث بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي، تر: حسين مؤنس، د.ط، مكتبة الثقافة الدينية، د.ب، د.ت.
4 جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: مُحَّد الولي ومُحَّد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986م.
5 جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون وآخرون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء- المغرب، 1996م.
6 جون كوين: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د.ط، القاهرة، د.ت.
7 رنيه ويليك وآوستن وآرن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، د.ط، دار المريخ للنشر، الرياض، 1992م.

8 رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: مُحَّد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1988م.

9 ماريا خيسوس روبيرا متي: الأدب الأندلسي، تر: أشرف علي دعدور، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، د.ب، 1999م.

❖ المجلات والدوريات:

1 مجلة آفاق الثقافة والتراث، ع:4، د.ب، مارس1994م.

2 مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور-باكستان، ع24، 2017م.

3 مجلّة كليّة الآداب واللغات، جامعة مُحَّد خيضر-بسكرة، ع10-11، جانفي وجوان 2012م.

4 مجلّة المجمّع، ع7، 1434ه/2013م.

5 مجلة الكرمل-أبحاث في اللغة والأدب، ع18-19، د.ب، 1997/1998م.

6 مجلّة علوم اللغة العربية وآدابها، ع 4، مطبعة منصور ، الوادي-الجزائر، مارس 2012م.

7 مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية، ج19، ع41، جمادى الثاني 1428ه.

8 مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، مج21، ع1، د.ب، يناير 2013م.

9 مجلة جامعة الملك سعود، م20، الآداب(2)، د.ب، 2008م.

10 مجلة كلية الآداب واللغات ع8، بسكرة - الجزائر، جانفي 2011م.

11 مجلّة حوليات التراث، ع9، جامعة مستغانم، 2009م.

12 مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، مج23، ع1، يناير 2015.

13 مجلة التراث العربي، العدد85، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، شوال يناير 2002م.

14 مجلّة الأثر، ع20، جوان 2014م.

15 مجلة المخبر، ع10، جامعة بسكرة- الجزائر، 2014م.

❖ الرسائل الجامعية:

❖ رسائل الدكتوراه:

1 أحمد بن عيضة الثقفي: قضايا الشكل والمضمون في الموشح الأندلسي في عهد بني الأحمر، رسالة دكتوراه، إشراف: أ/د عبد الله بن إبراهيم الزهراني، مج1، جامعة أم القرى- السعودية، 1427ه/2006م.

2 علاء حسين عليوي البدراني: فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، مذكرة دكتوراه، إشراف: منذر مُحَّد جاسم، الجامعة العراقية —كلية الآداب.

3 قدور رحماني: بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، أطروحة معدّة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، إشراف: حميدي خميسي، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2005-2006م.

4 مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي ونقده، إشراف: عبد القادر دامخي وبوشوشة بن جمعة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر- باتنة، 2011/2010م.

5 مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية(دراسة في الضوابط الوزنية)، إشراف:د/ صالح جمال بدوي، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى- المملكة العربية السعودية، 1993م.

❖ **رسائل الماجستير:**

6 البكاي أخذاري: قصيدة(قذى بعينك) للخنساء-دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، إشراف: مصطفى بيطام، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2005/2004م.

7 كوثر هاتف كريم: البناء الفني للموشح(النشأة والتطوير)، إشراف: سعيد عدنان المحنة، رسالة ماجستير، جامعة الكوفة، كلية التربية للبنات، 2002م.

8 نبيل قواس: سجنيات أبي فراس الحمداني(دراسة أسلوبية)، رسالة ماجستير، إشراف: مُحَّد منصوري، جامعة العقيد الحاج لخضر- باتنة، 2009/2008م.

❖ **المراجع الأجنبية:**

1 corrient: gramatica, metrica y texto del cancionero hispano arabe de abn guzman.

2 Henri meschonic: Cutique,de rythme.op.cit .

3 jean- paul Sartre: qu'est-ce que la littérature ?, editions gallimard, 1948.

4 King palmer : teach yourself music,english universities press ltd.london,1950.

❖ **المواقع الإلكترونية:**

1 الموقع الالكتروني: http://www.onefd.edu.dz

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الفصل الأول: الإيقاع العروضي للموشحات

الفصل الثاني: البناء اللغوي للموشحات

الفصل الثالث: البناء التركيبي للموشحات

ملخص الدراسة:

تأتي هذه الدراسة ضمن المحاولات التي تدرس النّص الشعري في مرحلة من مراحل تطوّره وهي الموشحات، التي تعتبر من أهم الأشكال التي تفتّقت عنها القريحة العربية في سعيها الحثيث نحو الابتكار والتجديد.

وترمي هذه الدراسة إلى الكشف عن طبيعة المظاهر الإيقاعية، وتحليل التشكّلات اللّغوية التي تزخر بها الموشحات، متّخذة من موشحات: الحفيد ابن زُهر، وإبراهيم بن سهل الاسرائيلي، ولسان الدين ابن الخطيب، عيّنة للبحث والتحليل، وعلى هذا الأساس جاءت خطة البحث مشكّلة من ثلاثة فصول تطبيقية تتقدّمها مقدمة، وفصل تمهيدي خُصّص لبحث ماهية الموشح والإيقاع، أمّا الفصل الأوّل فقد خُصّص لبحث الإيقاع العروضي للموشحات؛ من خلال البحث في الهيكل العام لها، والأوزان الشعرية التي انتظمت من خلالها، وما تخلّلها من زحافات وعلل، وكذا أبرز الأساليب المعتمدة في نظام التقفية. وخصّص الفصل الثاني للبحث في الجانب اللغوي للموشحات، مركّزا على عنصر الخرجة باعتبارها ميزة خاصة بفنّ الموشح، كما بحث في أساليب الوشاحين المعتمدة في توظيف مختلف ضروب التكرار الصوتي والمقطعي واللّفظي، في حين عُني الفصل الأخير ببحث أساليب الوشاحين في صياغة التراكيب؛ من توظيف الجمل والأساليب الإنشائية والخبرية، والتقديم والتأخير، ومختلف الموازنات الصوتية والصرفية.

وكانت الخاتمة في الأخير لتلخيص أهم النتائج التي توصّل إليها البحث، مع ملحق يضمّ فهارس الموشحات المدروسة.

الكلمات المفتاحية: البنية – الإيقاع – فنّ الموشحات– ابن زهر–ابن سهل–ابن الخطيب.

Summary of the study:

This study is part of the attempts to study the poetic text at a stage of its development, which is considered one of the most important forms that the Arab profession has created in its quest for innovation.

The study aims at revealing the nature of its rhythmic manifestations and analyzing its linguistic formations, which are rich in mashahat, and are based on the meanings of the three chapters of : Ibn Zahar, Ibrahim ibn Sahl al-Israili, and Ibn al-Khatib, a sample of research and analysis. The first chapter was devoted to the study of the rhythmic presentation of the mashahat, through research in the general structure of it, and the weights of poetry that were organized through it, and the interspersed with skis and alleles, as well as the most prominent methods adopted in the system of archiving. The second chapter is devoted to research on the linguistic aspect of the mashahat, focusing on the element of Al-Kharja as a special feature of the art of mashah. He also discussed the methods of mantles adopted in employing different types of repetitions, both vocal and mural, while the latter chapter deals with the methods of mantle in the formulation of structures, Construction and news, presentation and delay, and various budgets audio and banking.

The conclusion was in the last to summarize the main findings of the research, along with an annex containing the indexes Al mashahat studied.

Keywords: structure - rhythm - the art of Al mashahat - Ibn Zahr - Ibn Sahl - Ibn al-Khatib.

Résumé de l'étude:

Cette étude s'inscrit dans le cadre des tentatives visant à étudier le texte poétique à un stade de son développement, considéré comme l'une des formes les plus importantes créées par la profession arabe dans sa quête de l'innovation .

L'étude vise à révéler la nature de ses manifestations rythmiques et à analyser ses formations linguistiques riches en mashahat et basées sur les significations des trois chapitres de : Ibn Zahar, Ibrahim ibn Sahl al-Israili et Ibn al- Khatib, un échantillon de recherche et d'analyse. Le premier chapitre a été consacré à l'étude de la présentation rythmique du mashahat, à travers des recherches sur sa structure générale et les poids de la poésie qui s'y sont organisés, entrecoupés de skis et d'allèles, ainsi que des principaux méthodes adoptées dans le système d'archivage. Le deuxième chapitre est consacré à la recherche sur l'aspect linguistique du mashahat, en mettant l'accent sur l'élément d'Al-Kharja en tant que caractéristique particulière de l'art de la mashah. Il a également abordé les méthodes de manteau adoptées en utilisant différents types de répétitions, vocales et murales, tandis que le dernier chapitre traite des méthodes de manteau utilisées dans la formulation des structures, la construction et les nouvelles, la présentation et les retards, ainsi que divers budgets audio et bancaires. .

La conclusion consistait dans la dernière à résumer les principaux résultats de la recherche, ainsi qu'une annexe contenant les index étudiés par Al mashahat.

Mots-clés: structure - rythme - l'art d'Almashahat - Ibn Zahr - Ibn Sahl - Ibn al-Khatib.